ANDREINA GRISERI

IL DIAMANTE

La Villa di Madama Reale Cristina di Francia

ISTITUTO BANCARIO SAN PAOLO DI TORINO

CSP - Biblioteca - N12

ANDREINA GRISERI

IL DIAMANTE

La Villa di Madama Reale Cristina di Francia

ISTITUTO BANCARIO SAN PAOLO DI TORINO

In copertina:
legatura in marocchino rosso,
duplice filetto dentellato,
fiamme emblematiche,
stemma sabaudo con corona
e collare dell'Annunciata,
monogrammi di Vittorio Amedeo
e Cristina di Francia,
per JEAN DE ST.-FRANÇOIS,
La vie du bienheureux
Mre François de Sales,
Parigi 1624, Torino, Biblioteca Nazionale.

Copyright 1988 by ISTITUTO BANCARIO SAN PAOLO DI TORINO

Il programma di ampliamento urbanistico-architettonico promosso a Torino verso la metà del XVII secolo da Cristina di Francia prevedeva la realizzazione di un tracciato ideale di piazze, di chiese e di palazzi, idoneo a trasmettere agli ammirati ospiti della Città un'immagine di regalità e potere, consona al nuovo ruolo che il ducato sabaudo ambiva a rivestire nel panorama politico contemporaneo.

Improntata a tale programma di grandezza ma anche espressione della personalità e del gusto della duchessa reggente, sorgeva così la Villa di Cristina di Francia, di fronte — e in contrapposizione — al più grandioso Castello del Valentino.

Residenza privata e pubblica ad un tempo, reggia e casa di campagna, come dice anche il nome — Vigna di Madama Reale — con cui viene ancora indicata, la Villa rimase, anche in seguito, strettamente legata alle vicende storiche, economiche e culturali di Torino.

Di qui l'importanza non solo architettonica dell'edificio, documento della nascita di una capitale e simbolo dello sforzo promosso a Torino, già tre secoli or sono, per inserirsi a buon diritto nel novero delle metropoli europee.

La volontà di salvaguardare questo monumento, tra l'altro non estraneo alle origini ed alla storia dell'Istituto, ha indotto il San Paolo ad individuare per la Villa un nuovo possibile ruolo, adeguato alle esigenze dei tempi, e tuttavia non dissonante con lo spirito del luogo.

Completamente restaurato, l'edificio è così divenuto punto di incontri e sede di ricerche, ospitando al tempo stesso le preziose collezioni dell'Archivio Storico dell'Istituto, una fonte di grande importanza per la storia non solo economica di Torino e del Piemonte.

Alla professoressa Andreina Griseri, che ha realizzato l'opera con profonde ed appassionate ricerche, va il più vivo ringraziamento dell'Istituto.

GIANNI ZANDANO
Presidente
Istituto Bancario San Paolo di Torino

Il Diamante. La Villa di Cristina di Francia

Come un paradigma essenziale, il profilo della Villa di Cristina di Francia ci riporta a una svolta europea della Torino 1640, sul punto di ingrandirsi come città moderna. E le incisioni del *Theatrum Sabaudiae* dilatano oltre misura quella metafora della capitale, ma si scopre il filo autentico quando si presta attenzione, dal vero, al lungometraggio delle murature — magnifico e componibile — che i cantieri avevano contrapposto ai mattoni logori del gotico: si puntellava il decoro richiesto dai duchi, ma insieme anche lo sradicamento della gente venuta dalla provincia, un'architettura per il vivere civile, e la riconosciamo come un prefabbricato intelligente ancora per tutto il Settecento.

Cristina di Francia è al centro di questo trafficare, nella città che, mischiando francese e piemontese, aveva trovato per lei il titolo tanto gradito di prima Madama Reale. Costruire, costruire e costruire. A Torino il pensiero dell'assolutismo, teso a visualizzare il Potere con l'architettura, era stato valutato per tempo dal duca Carlo Emanuele I: lo stesso Richelieu, in occasione della sua puntata a Pinerolo, il 30 marzo 1630, non trascura le visite ai castelli, e il Mazzarino ne avverte il cardinale Barberini: «S.A. mi ha detto d'haver havuto duplicati avvisi che il Card.le era passato a Rivoli, che sono le delitie del Duca, il quale spese due hore di dominica passata in mostrarci tutto il palazzo e le pitture». Ma dal 1632 quel filo conduttore passa con Cristina al Castello del Valentino, e prosegue con la Vigna presso San Vito.

Scartati i progetti emblematici dei castelli ducali, andando oltre il Valentino, la nuova residenza è scelta sulla collina; era una Vigna, e sarà una Villa, ma sempre una Casa, di fronte alle tensioni che a sequenza si riconoscono in quegli anni, scatenate dalla Guerra dei Trent'anni e poi dalle rivoluzioni europee del 1640-50. Costruita a baluardo, entro il parco, sembrava condensare il pensiero deciso della duchessa, sfaccettato come una punta di Diamante, polarizzato verso l'idea di un Ducato a suo modo indipendente, al di sopra di interessi e alleanze. Aveva capito con «discernimento» quale peso e quale ri-

schio rivestissero gli intrecci, con il Richelieu e con il Mazzarino, con la loro ingerenza sempre incombente, di qui la tensione inflessibile che nutre l'ambizione politica. La scelta dell'impresa, il Diamante, con il motto «Plus de fermeté que d'esclat», «Più di sodezza che di splendore», riflette il carattere estroso e caparbio, un orgoglio mai fine a se stesso, a taglio sorprendente, e con la stessa luce innerva una volontà d'arte altrettanto riconoscibile: come primo piedistallo i Gioielli, radici di casa, ereditati dalla madre, Maria de' Medici; la Spesa di Bocca per le tavole; il Ritratto; su tutto l'Architettura, cornice meditata e immagine alta; altri riflessi avrebbero alleggerito quel Teatro, per esempio i Balletti.

Le residenze, il Valentino e la Villa, entrano nel progetto a incastro esatto, una sorta di «sacre», un rito che segna il punto d'incontro per tanti scambi di cultura, lungo il profilo aperto delle frontiere. E alla Villa non è il grande architetto a dettare il modello, ma la duchessa, che poi lo affida a un architetto dilettante, Andrea Costaguta, un carmelitano che esibisce entrature politiche, e ricorre al cantiere dei luganesi, agli esempi del Castellamonte, e di continuo ai pareri del conte Filippo di San Martino d'Agliè, consigliere amico di Cristina, sovrintendente delle Finanze, regista dell'otium e del negotium politico. Al di sopra del brusio e delle convenzioni, il conte si muove con sicurezza, riveste ogni interno, al Valentino e più alla Villa, con la poesia dei motti celebrativi, e li firma con la sua cortesia intelligente e costante; sono apprezzati, i motti e le decorazioni fiorite, da Cristina di Svezia, in visita a Torino, e li ricorda Valeriano Castiglione nel 1656: distinguevano le dimore private della duchessa rispetto al Castello e al Palazzo ducale.

Grazie al conte Filippo, tra le alchimie e le manipolazioni del potere, i Balletti riescono a blandire l'aristocrazia con stupenda raffinatezza e un'ironia rara; fra tanti riferimenti alla politica attiva, si riconosce, in quelle scene colorate, una punta sottile di dissimulazione; su tutto il piacere di dedicare l'omaggio a Cristina, compresa l'attenzione al colore da lei preferito, il gridelino, il grigio di lino, il raffinato e luminoso color lavanda; e ancora il desiderio di trovare un ritmo fuori del tempo, quasi a voler fermare il trascorrere delle stagioni — una delle molte ossessioni di Filippo d'Agliè e di Cristina —. Altro traguardo, la Relatione delle *Delizie della Vigna di Madama Reale*, che nel 1667 orienta verso una ideale natura beneaugurante, pietra di paragone e sostegno fertile per il buon governo, al pari dei giardini.

Nel programma dell'arte di corte, il primo segno originale viene dai cantieri al lavoro tra il Valentino e la Villa — per cui si riportano ora i rendiconti al completo —; in testa i luganesi, altri venuti dalla provincia, dalle montagne del Cuneese e dalle campagne intorno a Torino. In questo senso si è cercato di sottolineare il crescere diverso, rispetto agli emblemi, alle allegorie «senza tempo» fino allora in auge, appena alleggerite con le scelte indirizzate verso i fiamminghi e qualche punta caravaggesca. Il disegno in grande, unitario, stu-

diato da Cristina, lascia invece spazio, accanto all'intelligenza dei Castellamonte, alle forze dinamiche degli stuccatori luganesi, al loro grado autentico, ed è una strategia a lunga durata, sul punto di preparare la strada a Guarini. Uno di loro, il Quadri, inizia appunto la Sindone.

Non a caso con i luganesi arriva da Milano Francesco del Cairo, e a lui Cristina chiede un ritratto vitale, un primo piano legato al teatro e ai temi biblici, in tutto autobiografico. Accanto al Cairo, ampio spazio all'incisore Giovenale Boetto, che fissa un ritratto di estremo realismo; su altro binario rispetto alle metafore del Tesauro e alle eleganze di van Dyck, risolve la messa a fuoco di una realtà in trasformazione, che tocca la duchessa e le classi sociali: emergeva infatti, anche per le cariche, una mobilità prima sconosciuta; di fronte alle grandi famiglie come i Pianezza, i Villa, i Carron di San Tommaso, si assicurava l'ascesa sociale ad altri di estrazione borghese, per le cariche di giustizia e di finanza. Altrettanta apertura anche per gli addetti alle arti, un enorme laboratorio che impegna frescanti-stuccatori, cartografi-calligrafi, ingegneri delle fortificazioni-architetti di scene teatrali, pittori di nature morte addetti nei castelli magari alla selvaggina. Si apre la piazza San Carlo, con il terreno donato alle famiglie nobiliari, per i loro palazzi, purché su disegno dell'architetto ducale; si penserà a chiese e all'Ospedale di Carità; al Palazzo di Città, con il Lanfranchi, un architetto impegnato negli interni del Palazzo ducale.

Qui si distingue il crescere complesso dei mestieri, il loro staccarsi dalla routine scontata e ripetitiva, e l'emergere di un tessuto fitto ancora di scambi: è il punto su cui ha insistito Roberto Gabetti, per il suo *Renaissance-Baroque system*, 1985, portando l'attenzione sui nodi che si intersecavano nell'arte di corte, in un paese povero, percorso da eserciti, abitato da gente che cercava pace per i luoghi di abitazione e di riunione. Per questi trait d'union si sono ora distinti quelli con la Francia e con Madrid, per gli stucchi e il loro ritmo ludico e per le battaglie affrescate in onore di Vittorio Amedeo I. Sono gli anni dell'interminabile scontro tra Francia e Spagna, anche la guerra tra Cristina e i cognati, il cardinal Maurizio e il principe Tommaso, rientra in quella spaccatura europea. Cristina ne è coinvolta, fino alla conclusione con la pace dei Pirenei, 1659.

È importante che i risultati di quella politica artistica, ora riconosciuti, confermino in ogni piega il giudizio in positivo segnato di recente dagli storici (in particolare la traccia di Enrico Stumpo), e certo quel traguardo ducale sembra avviare al grande momento impersonato da Vittorio Amedeo II. Conta altrettanto che in ultimo, accanto alla preoccupazione politica che culmina con le ricerche genealogiche affidate al Guichenon, Cristina di Francia abbia avvertito il clima della crisi riconosciuta da Pascal, che si riflette nelle croci di diamante, ma anche, per tempo, nel Ritratto in nero, concluso dal Boetto fuori da ogni falsariga dinastica. La Villa di Cristina affronta questo, e poi altri itinerari, dal Sette all'Ottocento. La conclusione attuale la riconduce a un progetto aperto.

Le radici della ricerca sono indicate nel seguito dei capitoli, anche per quanto riguarda i miei lavori precedenti, dal catalogo della *Mostra del Barocco Piemontese* del 1963, alle *Metamorfosi del Barocco*, Einaudi 1967, che costituiscono l'antefatto su cui ho proseguito in questi anni. Ma vorrei sottolineare come sia ora cresciuta l'attenzione al lavoro degli storici del secolo scorso, primo fra tutti, e difficilmente superabile, il Claretta, 1859. Altre sorprese dagli Inventari — sono stati ora vagliati come base essenziale — e accompagnano Cristina di Francia come un corredo d'eccezione, per i Gioielli, le Argenterie, i Mobili, la Quadreria, la Spesa di Bocca e di Casa. A questo riguardo ho avuto un appoggio amichevole e continuo all'Archivio di Stato di Torino, nella persona della direttrice, Isabella Massabò Ricci, e parimenti alla Biblioteca Reale di Torino, con la direttrice Giovanna Bernard Giacobello, che ha offerto fin dagli inizi la sua generosa disponibilità per il prezioso materiale.

La verifica di Inventari e carteggi ha richiesto ricerche ampie, per cui sono grata in Archivio ad Elisa Mongiano e a Marco Carassi, a Fulvia Salamone, a Claudio Rosso e a Cristina Stango, per discussioni sulla storiografia. Ad Anna Mariani che ha confrontato incisioni alla Bibliothèque Nationale di Parigi e alla Reale di Torino; a Margherita Gabetti che ha atteso a un vaglio bibliografico per le fonti storiche. Ad Angela Griseri, che ha rivisto iconografie ed Inventari, schede, tracciati e capitoli, lungo l'iter continuo del lavoro.

Per gli Archivi delle famiglie nobiliari si continua ad essere grati al lavoro di ricognizione filologica e al metodo di S. Woolf, *Guida agli Archivi Nobili Piemontesi*, in «Bollettino storico-bibliografico subalpino», LII, Torino 1959, che ha elencato sistematicamente, ad esempio, l'Archivio dei San Martino d'Agliè e di San Germano, Campiglione (Torino), e, per quanto riguarda il nostro tema, anche il materiale degli Scaglia di Verrua e dei Savoia-Carignano.

Per la scelta iconografica ho attinto alle raccolte di provenienza ducale, in particolare al Castello di Racconigi, e sono vivamente grata alla Soprintendente per i Beni Artistici e Storici, Alessandra Pinto e a Michela Di Macco, alla Soprintendente per i Beni Ambientali e Architettonici, Clara Palmas, a Gemma Cambursano e a Cesare Bertana, per l'attenzione a ogni richiesta per la ricerca, compreso l'apporto degli Archivi Fotografici.

Ho cercato di collegare cose note e inedite, con un filo conduttore che dovrebbe emergere dai capitoli, a favore di Cristina di Francia, committente protagonista; per altro, più d'un tassello risulterà noto agli storici dell'arte, ed è il caso del Cairo, scoperto da Giovanni Testori fin dal 1952; del Boetto, che avevo presentato nel 1961 in «Paragone» con l'attenzione di Roberto Longhi, ed era una svolta per la fortuna critica del nostro Seicento; così per i Balletti — più di Filippo d'Agliè che del Borgonio — che ci sono famigliari dopo gli studi di Mercedes Viale Ferrero, 1965, per le edizioni dell'Istituto Bancario San Paolo di Torino, impegnate a restituire molti capitoli delle residenze sabaude del XVII secolo, indagate per parte di Cavallari-Murat, mentre il Dauphin è stato centrato negli studi di Michela Di Macco e di Jacques Thuiller, nel 1981-82.

Quanto all'architettura, oltre i fondamenti cresciuti con Vittorio Viale, con Rudolf Wittkower e con Giulio Carlo Argan, di recente con le sintesi di Vera Comoli Madracci, un capitolo esclusivo di rapporti, fra arti e mestieri, è stato discusso, con una traccia storica diramata, da Roberto Gabetti, 1985.

A Roberto Gabetti e a Costantino Gilardi devo le discussioni per il pensiero di Cristina, il rapporto Filippo d'Agliè-Tesauro, le famiglie nobiliari e il cerimoniale, i riflessi sulle incisioni e la loro diffusione, il valore dell'Architettura fra arti e mestieri.

Un posto a sé merita, anche per i ringraziamenti, l'ala degli aficionados di Tesauro, da Maria Luisa Doglio a Mario Zanardi, S.J., e per i rapporti con le residenze, Lore Berghoff, Monaco, e Hugh Cullum, Londra.

Molti confronti filologici, per dipinti e oggetti, si sono indirizzati, come sempre, al Museo Civico di Torino, e sono grata a Silvana Pettenati per la sua costante attenzione. Unisco,

per la Biblioteca del Museo Civico, Cecilia Giudici Servetti, e per l'Archivio Fotografico, Gabriella Pauna e Antonio Pinna.

Ringrazio, alla Biblioteca Civica di Torino, Antonio Buogo, e ancora Luciano Tamburini; alla Biblioteca Nazionale Leonardo Selvaggi e Angelo Giaccaria, con Grazia Gallo. Per i problemi relativi alle legature, Francesco Malaguzzi; per questioni relative ai mobili Giancarlo Ferraris; per l'Archivio Storico del Comune di Torino, Rosanna Roccia; per la discussione sull'orologio di Cristina, 1645, Giuseppe Brusa.

Sono grata alla Fondazione Umberto e Maria José di Savoia, per la disponibile attenzione, in relazione al materiale da me studiato a Cascais, grazie alla gentilezza di Umberto II. Ricordo in conclusione la cortesia di Margaret Abegg, con Alain Gruber, della Fondazione Abegg, Riggisberg-Berna.

Le riprese fotografiche, componente essenziale, hanno coinvolto, fin dagli inizi, Giustino Rampazzi, maestro della fotografia, che rappresenta il trait d'union fra le antiche e le attuali ricerche per il Barocco a Torino. A Sergio Tira devo un grazie particolare per riprese fondamentali, legate alla ricerca filologica, un dossier che è diventato una sorta di diario di lavoro, da cui ho scelto in ultimo i punti nodali, in presenza dell'architettura e dei cantieri di Cristina. Il capitolo protagonista del Valentino si è valso dell'attenzione di Giorgio Avigdor, che vi ha dedicato le sue riprese nel 1967 e nel 1987. A Pino dell'Aquila spettano le riprese delle Battaglie di Vittorio Amedeo I; a Chomon i preziosi microfilm d'archivio e fotografie alla Biblioteca Reale e Nazionale.

Devo a Giovanni Bertolo il coordinamento editoriale, che si distingue nel progetto grafico, uno dei punti risolutivi per il nostro confronto con la Villa di Cristina di Francia.

La Villa di Madama Reale Cristina di Francia

Il Giglio di Francia

«La guerra, ch'or facciam, guerra è non-guerra;
non-nemico il nemico;
picciol cerchio di terra,
tana di tassi o ghiri
cingiam posando, e lor fuggir è tolto:
tempo ci fie da dar lor foco. Intanto
trionfa tu, signore,
e 'l carro vincitore
orna de le bellezze
de la terra e del cielo,
poste solo in un volto!»
F. DELLA VALLE, *Iudit*, 1627.

Nella rete a maglie fitte tessuta da Carlo Emanuele I per inserire il suo ducato di Savoia in una linea europea, Cristina di Borbone, figlia di Enrico IV e di Maria de' Medici, sorella di Luigi XIII, sposa di Vittorio Amedeo I, apre a Torino un atto a lungo metraggio che si profila nitido dopo il 1630, alla morte del vecchio duca. Tra le pedine dinamiche dell'assolutismo europeo, fin dagli inizi Cristina rafforza l'alleanza franco-sabauda orientandola in senso antispagnolo. E le trattative erano durate anni, prima orientate verso la sorella maggiore, Elisabetta — destinata a un matrimonio più prestigioso con l'Infante di Spagna, il futuro Filippo IV.

Ne riferisce da protagonista il cardinal Maurizio, fratello del principe, scrivendo a Carlo Emanuele I da Parigi ad ambasciata conclusa, il 18 novembre 1618; ed è una lettera-ritratto, all'interno delle stanze del re di Francia. L'occhio intelligente del principe, allenato a percepire caratteri e umori, esercitato a Roma tra le casate dei Borghese, dei Rospigliosi, a Parigi scopre un nuovo orizzonte: «Havendo io detto a monsieur di Bethune, che desideravo far la dimanda di Madama poiché V.A. mi haveva commandato, come fossero passati alcuni giorni dopo la prima audienza, di farla, et anco perché si parlava di andare a S. Germano, dubitavo che si tirasse troppo in lungo e si perdesse questo tempo che mostrano invero buona volontà, massime il Re e monsieur di Luines, et anco per non dar loco a quelli che hanno poco desiderio che si facci, di traversarlo... Essendo monsieur di Modène in letto mi fece risapere che la mattina seguente potrei andare avanti che il re partisse per San Germano, così andai fra le nove e le dieci il martedì passato, che fu li tredici, e mi fermai nella camera che mi haveva data il conte per mezz'ora, mentreché il re partiva dalla Tuilerie, dove era andato a passeggiare, come è solito ogni mattina, et essendo il Re tornato, il cardinale della Rochefocò mi venne a levare, e mi condusse dal Re, che era nella sua camera ordinaria con tutti i principi et officiali della corona... mi rispose che haveva sempre sentito gusto quando s'era parlato

1. Giovanni Carracha, Ritratto allegorico di Carlo Emanuele I.
Torino, Biblioteca Nazionale.

di questo particolare, e che gradiva la volontà che V.A. et il principe mostravano, e che si avrebbe parlato col suo consiglio, e poi ne havrebbe fatto sapere la sua volontà...»[1].

Il primo incontro nelle stanze private del Louvre, il 6 novembre, era stato per i piemontesi un tour de force e un traguardo esaltante: guidati dal cardinal Maurizio dopo la messa a Chartres, levati con le carrozze di S.M. Cristianissima fino a Bourg de la Reine a due leghe da Parigi; pranzo con vassella dorata; visita dei cardinali di La Rochefoucauld e di Retz, il nunzio e l'ambasciatore veneto; il duca di Nemours alle porte della città con cavalli bardati e gran seguito; la sosta al Palazzo già del fiorentino Concini, tra tappezzeria di Fiandra, in seta e oro, con la splendida favola di Psiche. Una prima visita del principe sabaudo al re, ancora al Louvre, e poi l'udienza fissata per il giorno seguente. Altri incontri con i conti di Soissons e di Conti; Madama di Guisa. «Finalmente S.A. per altri appartamenti passò alla visita di Madama et della sorella». Al centro di quel labirinto, come nell'universo della princesse de Clèves, «il paru alors à la cour une beauté qui attira les yeux de tout le monde, et l'on doit croire que c'était une beauté parfaite puisqu'elle donna de l'admiration dans un lieu où l'on était si accoutumé de voir de belles personnes». Cristina appare «... vestita di colore incarnato, ricamata tutta et fregiata di diamanti d'inestimabile valore...».

I gioielli di Cristina. Emblema intrecciato ai pizzi francesi, fissavano il Potere dei Gigli di Francia. E lo splendore delle perle e delle pietre preziose ricorre come un surtout d'alto rango nelle relazioni degli ambasciatori. Erano state scelte per lei, dodicenne, attingendo ai cabinets di Maria de' Medici, sicura nelle preferenze, ed erano le stesse perle che si riconoscevano nei ritratti della regina, di Scipione Pulzone e di Pourbus a Pitti e in quelli di Rubens; perle enormi, miste alle sete dorate che avrebbero dato luce alle scene studiate da Rubens per la Grande Galleria, una storia dinastica, illustrata e filtrata all'unisono con il pensiero e i *Mémoires* del Richelieu.

I Gigli di Francia rilevati a punto-gemma, in oro, resteranno l'ornato abituale per Cristina anche in Piemonte. A siglare con un segno anche più fermo le sue predilezioni indirizzate ai gioielli-talismano, sceglierà il motto personale con un riferimento al Diamante: *Plus de fermeté que d'esclat*, per affermare, su tutto, lo splendore attivo del carattere rapportato al segno di quella gemma. Come talismano e sigillo coltivato a lungo, il diamante sarà affidato nel testamento al ricordo degli amici — il marchese Tana e Filippo d'Agliè.

La notizia delle nozze con Cristina di Francia, trattate dal cardinal Maurizio, da Francesco di Sales, vescovo di Annecy, dal presidente Antonio Favre, con Ottavio Viale vescovo di Saluzzo e il conte Filiberto Scaglia di Verrua, era arrivata a Torino come cosa sicura nel dicembre 1618.

Il 4 gennaio 1619 il Consiglio della Città delibera tre giorni continui di gioie con fuochi artificiali a torno alla piazza e li habitanti debbano detti tre

2. Frans Pourbus il giovane, Luigi XIII, 1611. Firenze, Pitti.

giorni dalle ore 24 sino alle 4 di notte metter e tener lumi accesi sopra tutte le finestre. I giovani e il capitano con archibuggi «in honorato equipaggio comparer in parada nanti Loro Altezze all'hore delle giostre e tornei che si farano a piazza Castello con far salve di archibuggiate, indi venirsene in ordine alla piazza della città ove li sindici darano il fogo al farò» (Archivio Storico della Città di Torino, Ordinati, 31 dicembre 1618). Torino manda a Parigi anche un'ambasceria, con messaggio «in lingua piemontese così comandato da S.A.»: la giovane sposa risponde in francese, e in francese concludono i messi del Comune di Torino.

Il contratto di nozze è stipulato per procura l'11 gennaio 1619 e il 7 febbraio Vittorio Amedeo raggiunge Parigi con il fratello principe Tommaso; ospitato in Palazzo Concini, visita la città. Le nozze sono celebrate nella cappella del Louvre il 10 febbraio 1619, il giorno natalizio di Chréstienne, tredici anni. Le relazioni degli ambasciatori torinesi trascrivono, tra i fatti memorabili, lo splendore della sposa, parata con veste di raso bianco «tutta ricamata et anco riccamente guarnita di diverse gioie».

Altre lettere, di commento, l'11 febbraio 1619, da parte del cardinal Maurizio al duca: «Vostra Altezza saprà da quello li scrive il principe come fu ricevuto mercoledì che arrivò e come fu sposato hieri...»; l'ottimismo del cardinale minimizzava molte punte affilate da parte francese, e il clima diffidente; il nunzio Bentivoglio annotava come Vittorio Amedeo «non parta innamorato delle cose di qua; ed è principe d'alti pensieri e che si tiene alto in tutte le cose; ha del grave e dello spagnolo e perciò qui non è molto grata la sua natura, sebbene tutti lo tengono per principe di valore, di bontà, di parola...».

Un'altra lettera del Bentivoglio, il 14 agosto 1619, mischia impazienza e conteggi, «la spesa di alloggiare questi principi è veramente eccessiva, perché fa un anno ormai che venne il cardinal Maurizio e si fa conto che, d'allora in qua, coi quattrocentomila scudi della dote, la spesa arrivi a ottocentomila scudi...». Si commenta l'eleganza dello sposo, trentadue anni.

A Torino il duca Carlo Emanuele aveva pensato a un palazzo degno di Cristina di Francia. Nel 1619-20, a tappe forzate, si erano preparate stanze al Castello del Valentino: il soggiorno prolungato a Parigi si spiega anche in questo senso. E il duca si preoccupa dell'alloggio che può essere offerto durante il viaggio: a Lanslebourg, per esempio, la camera bassa, con fornello che non fuma, va scartata, «a Madama veramente l'alloggiamento è molto incomodo; bisognerebbe mandare incontro Nunzi per vedere se se ne potesse trovare dei migliori...».

Il viaggio «au delà des monts» è costellato di feste: al Castello di Chambéry, al colle del Moncenisio, un «trionfo navale» sul lago; a Susa e a Rivoli, a Miraflores. Ne è stata discussa di recente ogni tappa, scandagliando le relazioni dell'ingresso della duchessa viste da una angolazione inedita, dalla parte cioè della città, Torino, «un gran village» di ventimila persone [2].

Il matrimonio di Cristina è un atto unico, a scenari multipli: dal Palazzo Concini — con gli arazzi d'alto liccio, e ne conosciamo anche i soggetti con la Favola di Psiche —, al Castello del Valentino, dove si erano portati per l'occasione mobili e dipinti della collezione di Carlo Emanuele I — e potremmo anche provare a immaginare quali; accanto figurava qualche pezzo della Grande Galleria, libri in folio, aperti in bella mostra, libri d'ore e argenti; e poi ritratti dinastici, che risalivano alle Glorie Sassoni. Gli intermezzi stile Piemonte l'accolgono ai confini, a Santa Maria di Miolans, il 23 ottobre 1619, presente il duca, e al valico del Moncenisio, dove arriva il 9 novembre in portantina; visita all'abbazia di Novalesa, e poi a Susa, con festa ed archi di trionfo rustici, il 10 novembre; il 14 partenza per Avigliana e sosta al Castello di Rivoli, il 26 al Castello di Moncalieri, e infine a Chieri.

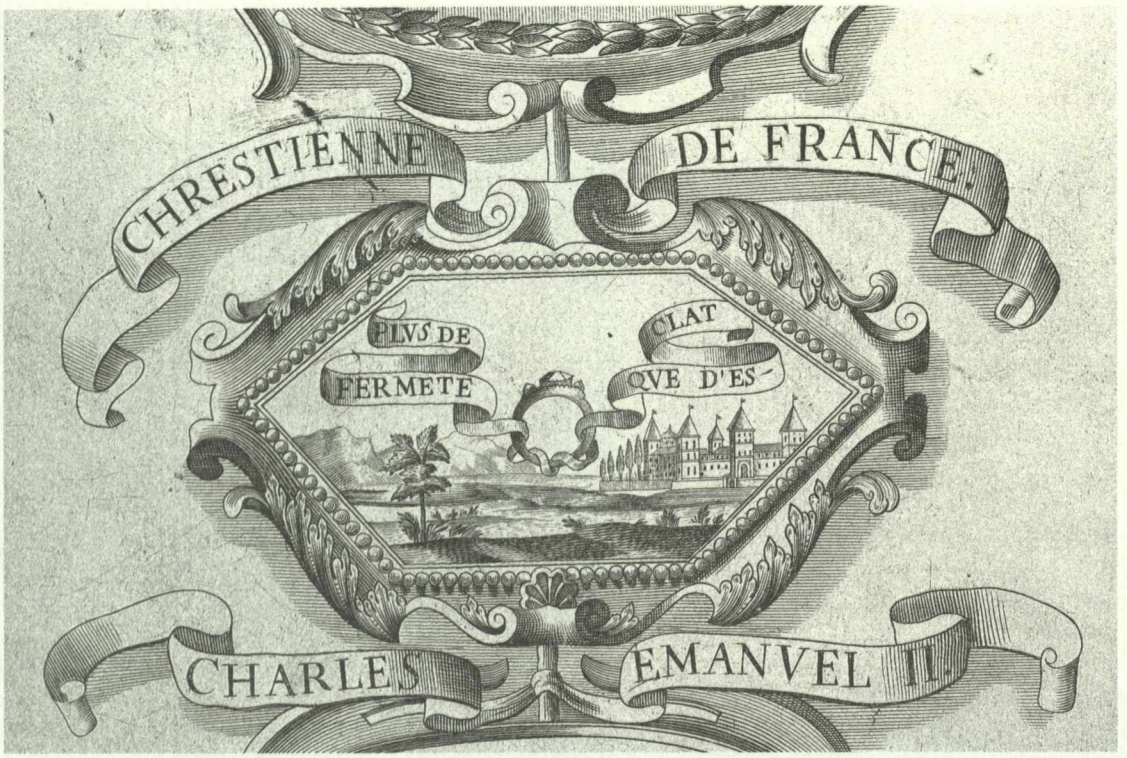
Un cielo quietissimo aveva segnato il primo incontro con il Piemonte, al Moncenisio, ospitata in un palazzo effimero, costruito su due piedi «non molti giorni prima... il quale fu finito di tutto punto e così presto che... parve quasi un incanto»; pranzo con «trutte di smisurata grandezza...» e come finale la rappresentazione del Soccorso di Rodi ad opera di Amedeo IV, con relative battaglie sul lago, fra i cavalieri assediati dai Turchi e poi liberati; così la *Relatione della festa fatta fare da S.A. Serenissima a Madama nel passare che fece del Moncenisio alli 9 di Novembre 1619*, stampata a Torino, dal Pizzamiglio Stampatore Ducale, nel 1619. Ed è interessante che ne esista una copia manoscritta, alla Biblioteca Nazionale di Torino, già appartenuta al marchese di Rivarolo, alias Filippo d'Agliè, che aveva voluto per sé anche questa primizia sulla venuta di Cristina in Piemonte. Altri rinfreschi e altre scenografie a Mirafiori, nei giardini, e alla Vigna del cardinal Maurizio «sui monti», per indicare allora la collina. Il 18 febbraio 1620 festa con il torneo, o correria dell'Huomo Armato, in piazza Castello.

3. Incisore francese, 1607, Enrico IV con i figli come Marte trionfante. Parigi, Bibliothèque Nationale.

4. Incisore del 1655, *Omnis in unum*, Iconomantia per la genealogia del cardinal Maurizio di Savoia. Collezione privata.

Comincia dal 1620, con l'ingresso di Cristina di Francia, un altro scambio con la città, con Torino. I cerimoniali affiancano ogni passo, dal Valentino a piazza Castello, e presentano le squadre dei cavalieri, quelli del principe Vittorio Amedeo e quelli di Madama, gli arcieri e ancora le Corazze, ossia le guardie di Sua Altezza, ancora i paggi a cavallo, e infine il Giudice e i Sindaci della città, e le cento file dei Dottori togati. Altre coorti, brevi, in numero di sei, spettavano al principe Tommaso; trombetti con livrea e dodici paggi, altrettanti per il principe Filiberto. Ottocento Feudatari e cavalieri di Camera e di Bocca e poi la Camera dei Conti, e ancora trombetti e araldi, che spargono monete d'oro. I cavalieri con il Gran Collare della Santissima Annunziata, e finalmente «gionsero li Serenissimi Sposi e Prencipesse Infanti [le sorelle del Principe] in carrozza ricamata dentro e fuori a fioroni vernigliati e canellati d'oro e d'argento, con fornimento pari d'otto cavalli».

È il primo spettacolo a cui partecipa Cristina di Francia. Il cerimoniale ci interessa, in questo caso, non tanto per le sequenze delle cariche, quanto



5-6. Tommaso Borgonio, Antonio De Pienne, Giovanni Fayneau, *Généalogie de la Royale Maison de Savoie*, 1680, Le imprese di Beroldo e di Chréstienne de France con il Diamante e il Valentino. Torino, Archivio di Stato.

7-8. Giovanni Carracha, Carlo Emanuele I, 1580. Chambéry, Musée des Beaux-Arts; Caterina d'Austria. Racconigi, Castello.

per le sequenze delle comparse, personaggi e numero delle entrate, costumi e ricami. I colori — ne ricuperiamo tutti i particolari, dalle Relazioni — segnano un cambiamento di scena rispetto al velluto negro, oro e argento appena rialzato di azzurro e bianco per i paggi, preferito da Carlo Emanuele I.

Il teatro dell'ammirazione, che il 1620 costruisce con il fondale della città, è un'opera in progress e continuerà con i balletti.

Il primo incontro con Torino avviene alla luce di questa prova d'orchestra, che il dipinto del Tempesta, ora alla Galleria Sabauda, ha trascritto con una pittura sobria, esatta, aderente a ogni modello di quei costumi, comprese le bardature dei cavalli. Al moltiplicarsi degli accostamenti, nodi e intrecci, è affidato l'insieme della scenografia, prevista per il 15 di marzo, studiata in successioni crescenti che avrebbero dovuto essere viste da una duplice angolazione: per gli occhi degli spettatori e per gli occhi della sposa. Ai primi sono dedicate le entrate dei cavalieri e delle cariche, con i loro costumi, completi di nastri e groppi di Savoia; a lei si indirizzano altre scenografie effimere per la città:

«Fuori della Porta vi era un Arco mattonato, nella di cui sommità vi era la statua d'una giovine in seggio reale, coronata di fiori, col caduceo nella destra e cornucopia nella sinistra, rappresentante la Felicità.
Nel medemo Arco v'erano le statue della Giustizia, Fede, Maestà, Veneratione, Munificenza, Gratitudine, Affabilità, Osservanza, con simolacri di Vittorie sedenti in forme d'Angioli, con la palma et scudo, il tutto accompagnato da motti ingegnosi, corpi simbolici et erudite inscrittioni».

Il richiamo era ancora per Margherita moglie di Emanuele Filiberto, figlia di Francia, sorella di Enrico II: l'iscrizione è inserita fra due Tori con motti latini; di qui l'ingresso alla stanza apparecchiata per i discorsi; altre pitture a cornice: sulla porta la Storia di Augusto che riceve le chiavi delle province, e quella di re Codro che muore per la patria; per l'arco interiore della porta ancora iscrizioni e altri stemmi. Anche più magnifico l'ingresso alla città nuova, opera ultima del duca, e di qui l'itinerario di una scenografia effimera in cui si riconosce la mano dell'architetto di Castellamonte:

«Sopra la Porta della Nuova Città, fabricata dalla magnanimità di Sua Altezza, vi erano due statue, rappresentanti S. Luiggi Re di Francia et Beato Amedeo Duca di Savoia, con varij motti et inscrittioni. La principal delle quali era la seguente: "Carolo Emanueli Sabaudiae Duci, quod libertate armis vindicata, pace bello parta et publica securitate Victoris Amedei Filij et Christianae Christianissimae coniugio firmata, in eorum adventu urbem novam extruxerit et antiquam illustraverit, Senatus Populusque Taurinensis"...
La strada dalla Porta Nuova alla Vecchia era fatta a prospettive, in cui si stendevano per spatij compartiti 16 Provincie della Savoia et del Piemonte, in sembianti di maschij et femine, ciascuna de' quali, nel passar di Madama, recitava un epigramma et altri se ne leggevano ne' piedestalli delle statue de' fiumi figurati de' Paesi interposti alle Provincie. Alla fin delle quali vi erano due statue di colossi equestri, finti di bronzo, cioè di Beroldo, che, mandato dal zio Imperatore in Savoia, vi piantò con la successione l'albero della Casa, e del Duca Emanuel Filiberto, che ricuperò colle armi li già perduti Stati, con li elogij di ciascheduno nel piedistallo».

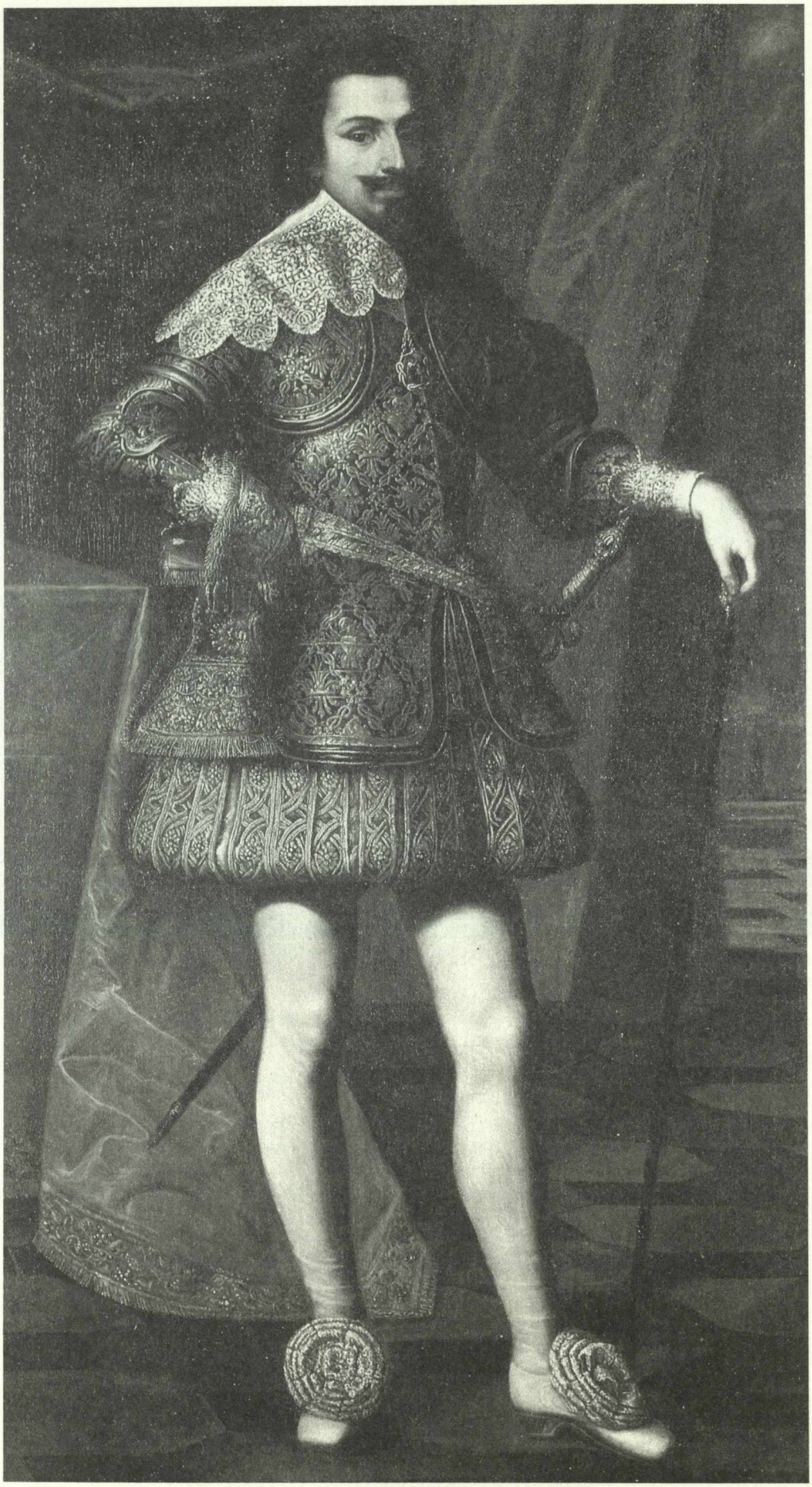
Il commento filologico recente ha giustamente richiamato la Relazione manoscritta dell'Archivio di Stato come un resoconto documentario preciso, utile in realtà come ritratto della Torino 1620. In questa traccia l'ingresso alla Città Vecchia condensa il culmine della macchina scenografica e si riconosce un ultimo atto del teatro manierista ben sperimentato alla corte di Carlo Emanuele I:

«Quivi restava preparata una Nova Porta, honorata d'inscrittioni alludenti alle statue di Giove Fulminante, della Fede, della Gloria, della Pace et della Felicità. Indi godevasi la vista d'un Monte Parnasso, rappresentato con verdi lauri, aranci, cedri, cipressi et altri alberi; nella sommità d'esso si levava il Caval Pegaseo alato, in atto di volarsene. Tra fonti e cigni sedevano intorno Apollo le Muse, distinte con segni attribuiti loro da' Poeti, et habiti proportionati, inghirlandate. Cantò quel dio al suon della lira, che tenea nelle mani, un madrigale invitante la Sposa alla venuta, a cui corrispose il canto unito delle Muse col suono di varij stromenti. Seguì quello al comparir di Madama dalla Nuova Contrada, che inboccava la Piassa del Castello, illuminata come un theatro dalle faci».

Altro rivestimento per il Palazzo Nuovo

«tutto nicciato con statue de' Prencipi di Savoia a cavallo, molto eccellenti per la scoltura, tutte col suo elogio. Nel frontispicio v'erano li simolacri dorati de' Sposi Reali, quattro Imperatori et altretanti Re della Casa Sassonica, con l'ornamento di quest'inscrittione: "Divi Saxonici Reges et Imperatores Victorio Amedeo et Christianae Franciae nepotibus suis faustum coniugij foedus et immortalem generis propagationem auspicantur".
Un carro, rappresentato carico di trofei et con figure di prigioni, schiavi et piagati, si miravano sotto la porta della facciata, con la Gloria de' sudetti Prencipi, a piè della quale sedevano l'Au-

9. Antonio Tempesta, Il torneo nella piazza del Castello, 1620. Torino, Galleria Sabauda.



10. Francesco del Cairo (attr.), Vittorio Amedeo I. Racconigi, Castello.

11. Incisore francese, Cristina di Francia, 1619 ca. Parigi, Bibliothèque Nationale.

torità, l'Isperienza, la Fortezza et la Prudenza, con habiti et gieroglifici proprij, al passar di Madama cantò la Gloria alcuni versi in lode di lei».

Altro arco per accedere alla piazza del Duomo, ed era stato raccordato al Palazzo del cardinal Maurizio. Dopo il Te Deum l'ingresso in Palazzo Ducale, nel Salone ricco di pitture ma soprattutto di arazzi

«d'oro e sete, esprimenti a meraviglia la vita del Re Ciro, poscia alle stanze interne, addobbate di broccati d'oro ed altri abbellimenti reali».

Non conosciamo le pitture che allora ornavano le pareti del primo piano del Palazzo Ducale, e possiamo tuttavia risalire alle schiere dei pittori che si dividevano le commissioni fra Carlo Emanuele I e il cardinal Maurizio, ancora le famiglie di Vincenzo e Carlo Conti, allievi dello Zuccaro e gente che viaggiava, fra Roma e Torino. Un cantiere manierista, addetto a Storie dei Duchi e delle Glorie Sassoni, e ancora stemmi e fregi, cartigli e grottesche. Ma la parte nuova, in quell'inizio 1620, era affidata ai costumi studiati per la festa, con i colori di Cristina. La *Relatione* ce li restituisce al vivo, come un album di Filippo d'Agliè e del Borgonio, in anteprima. Letta in questo senso, la festa segna il «nuovo giorno», quello che Corneille, poeta dell'abbagliamento nell'età dell'assolutismo, aveva colto nel fuoco d'artificio: «Après qu'on eut mangé, mille e mille fusées, S'élançant vers les cieux, ou droites ou croisées, Firent un nouveaux jour...» (*Le menteur*, I, 5, commentato in anni moderni da Jean Starobinski [3]).

Il soggiorno a Parigi era stato importante: il principe Vittorio, con il cardinal Maurizio, aveva visitato le residenze e i giardini, e aveva meditato una svolta da imporre ai suoi palazzi, a Torino. Dovevano riflettere lo splendore di uno spettacolo in cui contemplare la Gloria e «farla vedere». Era ancora Corneille a suggerire come il re glorioso nel suo palazzo di Versailles fosse simile a Dio: «... jouit dans le ciel de sa gloire et de soi, Tandis que sur la terre il remplit tout d'effroi». E ancora «Sa grande âme s'ouvrait à ses propres clartés», su cui si è accentrato appunto Starobinski, avvertendo: «non basta essere fonte di luce, occorre anche essere l'occhio aperto a questa luce, unire al piacere di abbagliare quello di essere illuminato, vedere ed essere visto e far vedere avendo per oggetto solo se stesso».

Anche a Torino, dopo lo stile escurialense di Carlo Emanuele I, che aveva eletto la «dimessione» e la «severità» come virtù supreme, anche per il costume si inaugurava una diversa apertura, per le scenografie della capitale e per il teatro. I costumi esibiti nella festa per l'ingresso di Cristina di Francia, sono il primo canovaccio di un teatro che con i balletti inaugurerà una sorta di archetipo. La città di Vitozzi prende vita. I palazzi, a sequenza fortificata, diventano un fondale animato con le statue allegoriche e le architetture virida-

rie, sul punto di condensare la loro natura ducale; ma le comparse sono rivestite con altro splendore, più umano e mutevole, e in quelle sfumature si riconosce la nuova nobiltà, intorno ai principi. L'attrazione visiva di quelle sete è carica di significato, e vale la pena non trascurare neppure uno di quei passaggi, che avrebbero creato un filo conduttore con la città nuova.

Già il primo gruppo, le Guardie d'Archibuggieri a cavallo, inalberano

«spada et elmo argentato, con groppi, cifre e nomi de' Sposi e con pennacchij de' colori del'habito, ch'era calza e mandiglia di veluto celeste, guernito d'un riccio, lavoro di velluto a cifre e groppi di colori di Madama, cioè celeste, bianco, incarnato et amaranto in fondo d'argento. Loro Ufficiali vestivano ongarine di simile concerto, tutte guernite di ricche banche di ricami e pizzetti d'argento.
Seguivano gli Archibuggieri a Cavallo di Sua Altezza con simili armature, ma le cifre, colori e vesti erano di veluto nero con fondo e passamani d'argento.
Indi gli Arcieri con lancie, pennachij et cotte d'armi all'ongaresca, con fodera di tabi et calza di veluto nero, il tutto guernito d'argento.
Seguivano le Guardie i Camerieri e Paggi de' Cavaglieri, a cavallo; gli Ufficiali delle Corti di Loro Altezze, quattro Maggiordomi de' Forastieri, con collane d'oro, accompagnati tutti da molti Staffieri; indi il Giudice e Sindici della Città, preceduti dall'Usciero colla bachetta argentata, accompagnati da quattro Conseglieri, tutti con vesti di veluto nero sino a meza gamba et i berettoni crespati, ma i primi con le mozzette di brocato celeste ed i secondi di veluto solio, circondati tutti da 12 Staffieri livreati a colori della Città».

Altri inserti, in velluto rosso e broccato con pizzi d'argento, giupponi foderati in tele d'oro, per i dodici paggi del principe Tommaso; altri velluti rossi, alla spagnola, per quelli del principe Filiberto; altre calze borsate e casacche all'uso di Francia, per i paggi di Madama, in colore scarlatto bandato di velluto celeste profilato di moliniglio di color amaranto — un acmé issato sui cavalli guerniti a ricami con piastre d'argento massiccio e oro smaltato, stivaletti bianchi e speroni dorati.

Non vanno trascurati questi quadri viventi, all'interno del crescere delle arti nuove, primo fra tutti il Teatro, sostenuto da Cristina di Francia. Gli andirivieni a Parigi, le visite e gli incontri nei castelli del re, avevano aggiornato su molte cose, del costume e delle arti, del vivere a corte, tra la nobiltà che pesava ogni sfumatura dei principi piemontesi (che avevano occhi pronti). Il principe Vittorio Amedeo trincerato sulla sua «degnità», unita al «sosiego», colto e spregiudicato il cardinal Maurizio, il biglietto da visita più autentico che il duca Carlo Emanuele I potesse offrire alla corte che era stata di Enrico IV: Maurizio di Savoia poteva competere con Maria de' Medici — allora assente, allontanata da Parigi, ma onnipresente per il treno di vita impresso al Louvre.

Nessun falso splendore poteva incantare il cardinale, che scrive al duca ricordando ogni minuto delle trattative e dei maneggi, anche quelli per il matrimonio sfumato con la sorella di Cristina. È lui a guidare i piemontesi attraverso i giardini di Fontainebleau, a riguardare le architetture del Serlio, a di-

12. Giovenale Boetto, Vittorio Amedeo I, 1635. Torino, Archivio di Stato.

13. Monsieur de Bonnefont, *Généalogie de la Royale Maison de Savoye*, Cristina di Francia. Torino, Biblioteca Reale, St. P. 750.

scutere di antichità romane e di ville. A quindici anni era stato creato cardinale da Paolo V, su preghiera pressante del padre, il duca Carlo Emanuele I, che puntava ad «avere sempre la più gagliarda parte nel pontificato» e con quel figlio cardinale sperava di contare nelle elezioni vaticane; da allora aveva preso casa a Roma, nel giro dell'aristocrazia più elitaria, attento ai circoli esclusivi. A differenza del padre, orientato per gli acquisti della quadreria verso i caravaggeschi, i fiamminghi e gli olandesi, per tempo conosce eruditi e letterati legati al pensiero aristotelico e al classicismo, quindi alla pittura bolognese e a Poussin: le ville progettate con la nuova misura, dal Serlio e dal Vignola, accanto all'ottica di Flaminio Ponzio e di Pirro Ligorio, saranno i punti di riferimento, un vero serbatoio conciliato con suprema eleganza — *Omnis in unum* — per il cardinale, al suo ritorno romano, dopo il 1620. Quelle architetture viridarie saranno proposte da lui al Vitozzi e al Castellamonte per la sua stessa Villa, a Torino. E sul filo della competizione, guardando alle feste del cognato,

alle sue accademie, quella romana dei Desiosi e quella torinese dei Solinghi, al suo teatro in Villa, Cristina matura il pensiero della residenza presso San Vito, appoggiandosi a modelli che non coincidevano con i giardini di Frascati e di Tivoli, ma con quelli francesi, di François Mansart, e ancora al Serlio, trait d'union fra Italia e Fontainebleau.

Erano arrivati a Torino, dal 1619-20, oggetti e stoffe ultimo grido, e le spese del viaggio del cardinale vanno lette nell'ottica aperta delle pubbliche relazioni che il principe Vittorio Amedeo si era imposto per comparire di fronte a Cristina e alla corte francese: il *Registro dei Conti della Casa del Serenis.mo et Eminent. Principe Cardinale Maurizio di Savoia*, ora all'Archivio di Stato di Torino [4], segna nel 1619 un totale di fiorini 1.532.716 (un milione cinquecento trenta e doimillia settecento sedici fiorini e grossi quattro di moneta di Piemonte), compresi i donativi al seguito; ma anche catene d'oro allo scudiere del duca di Nemours; altri «tre viri di catena» per donativo alla Maturina, bufona di S. Maestà, nel gennaio 1619; un solo viro di catena al comediante; fiorini 9114,9 per strenne alla banda dei Violoni di Parigi, alla dama San Germano, ai padri Gesuiti, alli lachè di Mons. di Bethune, a quello che ha presentato la rosa di confetture e cedri a Sua Altezza; altre mance «a contemplazione della solennità del contratto di matrimonio di Madama»; ma anche al giardiniere di Cluny, per essere andato S. Altezza a vedere il giardino; e altri fiorini, per lo stesso motivo, al giardiniere di Fontainebleau; molti acquisti da orefici francesi, salini e cucchiai.

Parigi offriva novità sofisticate, tra queste gli oggetti importati dall'Oriente, e il cardinale aveva speso volentieri «seimillia fiorini duecento settanta grossi dieci et quarti dua», per un Gabinetto delle Indie, un cabinet, e altre robbe, acquistate dal mercante Martin. Come è stato sottolineato di recente, in occasione di ricerche per la Villa della Regina e l'esotismo [5], gli scambi avviati fra Parigi e Torino, nel 1618-19 per il matrimonio di Cristina, sono certamente il punto di partenza di un gusto che alla corte sabauda avrà grande fortuna. E in quella cornice cesellata potrà emergere il Giglio di Francia, imposto come innesto emblematico al Castello del Valentino.

[1] Continua a rivelarsi fondamentale e decisiva l'indagine diretta sui documenti d'archivio, trascritti nelle parti essenziali, consultati in più direzioni, lettere ducali, di ministri, di particolari, ad opera di G. CLARETTA, *Storia della Reggenza di Cristina di Francia, Duchessa di Savoia. Con annotazioni e documenti inediti*, Torino 1868-69. Di qui la seguente lettera, pietra miliare di una situazione d'apertura, per Cristina di Francia e per il ducato (Archivio di Stato, Torino).

«Il cardinale di Savoia, Maurizio, a Carlo Emanuele I, da Parigi il 18 novembre 1618

Serenissimo Signore.

Havendo io detto a monsieur di Bethune, che desideravo far la dimanda di Madama poiché V.A. mi haveva commandato, come fossero passati alcuni giorni dopo la prima audienza, di farla, et anco perché si parlava di andare a S. Germano, dubitavo che si tirasse troppo in lungo e si perdesse questo tempo che mostrano invero buona volontà, massime il Re e monsieur di Luines, et anco per non dar loco a

quelli che hanno poco desiderio che si facci, di traversarlo, come lui medesimo m'aveva detto ch'era bene di far presto, che lo pregavo di far sapere tutto questo a monsieur di Luines, acciò intendesse da S.M. quando potrei andare per questo effetto, et l'istesso ufficio fece il conte di Verrua con monsieur di Modène e Negers. Essendo monsieur di Modène in letto mi fece risapere che la mattina seguente potrei andare avanti che il Re partisse per San Germano, così andai fra le nove e le dieci il martedì passato, che fu li tredici, e mi fermai nella camera che mi haveva data il conte per mezz'ora, mentreché il Re partiva dalla Tuilerie, dove era andato a passeggiare, come è solito ogni mattina, et essendo il Re tornato, il cardinale della Rochefocò mi venne a levare, e mi condusse dal Re, che era nella sua camera ordinaria con tutti i principi et officiali della corona che si trovano alla corte, et havendoli fatta riverenza li dissi come V.A. m'haveva comandato, dopo haver rese le grazie che si devono di tanti favori ricevuti da S.M., e della protettione che si era degnata tenere delle cose di V.A.R. in questa ultima occasione, di applicarla di voler honorare il principe, di Madama Cristiana, poiché la promessa che fece il fu Re con Madama che adesso è in Spagna, non haveva avuto effetto, desiderando questo onore e questa grazia per obbligare maggiormente questa casa, e quelli di essa come è già V.A. e tutti suoi altri fratelli, sperando che S.M. gradirebbe questa dimanda, e che dalla sua liberalità e generosità teneriano quelle grazie che il fu Re con tanta prudenza e magnanimità haveva accordato a V.A., et a tutta la casa, mi rispose che haveva sempre sentito gusto quando s'era parlato di questo particolare, e che gradiva la volontà che V.A. et il principe mostravano, e che si avrebbe parlato col suo consiglio, e poi ne havrebbe fatto sapere la sua volontà. Li replicai, con darli le lettere di credenza, come sarebbe stata una delle maggiori grazie che si potessero ricevere, e che Madama non potrebbe andar in loco dove fosse più onorata, e servita che nella casa di V.A. Il Re mostrò tanto con le parole come con segni di gradire molto questa dimanda, et il cancelliere stette sempre uicino del Re, con molta attentione a quello che si diceva. Di quello è passato a S. Germano V.A. vederà nell'altra lettera, e veramente non si può credere la cura che ha il Re, che io riceva tutti i gusti che si possono desiderare, e li favori particolari che mi fa con stupore di tutti, che dicono non esser solito, né haverlo mai fatto con altri, e si vede chiaramente che lo fa con affetto grande. E con questo finisco suplicandola di continuarmi nella sua grazia, e di credere che non si perdi tempo, acciò il negotio principale si finischi quanto prima con il gusto di V.A. può desiderare, che prego Dio Benedetto che ci facci questa gratia, acciò quanto prima io possa essere da V.A.

Di V.A.S.

Di Parigi, li 18 di novembre 1618

Hum.° et obb.° figliuolo et servitore
Mauritio cardinale di Savoia».

[2] Oltre alla trattazione offerta da G. CLARETTA, *Storia della Reggenza di Cristina* cit., di recente l'entrata di Cristina in Torino, con le relative *Relationi*, è stata oggetto di un'analisi singolare da parte di G. GASCA QUEIRAZZA, *Una «chiansonetta» per l'entrata solenne in Torino di Cristina di Francia (1620)*, in «Studi Piemontesi», 1985, vol. XIV, fasc. 2, pp. 283-294, da cui si desume che le Relazioni avevano accompagnato l'entrata della sposa con risonanza: ne sono attualmente conservate in Torino nell'Archivio di Stato due, manoscritte, una in italiano, l'altra in latino (Archivio di Stato, Torino, Archivio di Corte, Real Casa, Matrimoni, mazzo 26, n. 11: in italiano senza titolo; quella in latino: *Brevis descriptio solemnissimi ingressus facti die 15 martii 1620 in Civitatem Taurini a Serenissima Christiana Gallorum Regis filia et modo regnantis sorore, Victorii Amedei Sabaudiae Principis Sponsa*); altra, in italiano, è inserita negli Ordinati del Comune, libro dei verbali delle sedute e deliberazioni del Consiglio Municipale (Archivio Storico della Città di Torino, Ordinati della Città di Torino dell'anno 1620, vol. 171, pp. 24 segg.). Due, manoscritte, sono nella Biblioteca Nazionale, *Descritione della solennissima entrata fatta da Madama Reale Christiana di Francia nella Città di Torino in occasione delle sue Nozze celebrate con l'Altezza Reale di Vittorio Amedeo Duca di Savoia li 15 di Marzo 1620* (qui l'attribuzione del titolo di Duca indica che la copia è posteriore al 1630), relazione diversa dalle precedenti nella forma narrativa ma non nella sostanza; cc. 39r.-58v. *Relatione dell'incontro fatto dalla Serenissima Altezza di Carlo Emanuele Primo Duca di Savoia a madama Reale Cristiana di Francia sorella di Re Christianissimo Lodovico XIII partendo da Torino fino a Barò con le solennità fatte a Chiambéry et per tutta la Savoia nell'anno 1619 come della solenne entrata che fece in Torino in occasione delle nozze del Serenissimo Prencipe Vittorio Amedeo suo figliuolo con detta Principessa li 15 di Marzo 1620*, simile a quella italiana dell'Archivio di Stato, con qualche variante e aggiunte; una a stampa in francese conservata nella Biblioteca Reale di Torino, *Grande et celebre magnificence faite à Madame Christine de France, Princesse de Piedmont, à son arrivée dans Turin. Avec la forme de sa reception, nombre des Princes, Seigneurs et Grandes Dames, qui s'y sont trouvés, les jouxtes et tournois et autres actes de resjouissance y représentez*, A Paris, chez Silvestre Moreau en sa Boutique en

14. Incisore francese, Ritratto equestre di Vittorio Amedeo I. Collezione privata.

la Cour du Palais, 1619: Torino, Biblioteca Reale (Misc. 300, n. 10) e Parigi, Bibliothèque Nationale (Lb. 36, 1317): relazione breve e sommaria.

[3] J. STAROBINSKI, *L'occhio vivente. Studi su Corneille, Racine, Rousseau, Stendhal, Freud*, edizione italiana, Torino 1975, pp. 23-54. Sempre punto di partenza l'analisi di E. AUERBACH, *Il realismo nella letteratura occidentale*, edizione italiana, Torino 1956, per la lunga durata dell'umana condizione, all'interno della «cour et la ville». Per il teatro del Seicento, alla corte, un intelligente commento è in F. FERGUSSON, *Idea di un teatro*, edizione italiana, Parma 1957.

[4] A.S.T., art. 220.

[5] ANGELA GRISERI, *Un Inventario per l'esotismo. Villa della Regina 1755*, Biblioteca di «Studi Piemontesi», Torino 1988, pp. XXXIX-XL.

Per la vasta bibliografia sul cardinal Maurizio di Savoia, cfr. V.E. GIANAZZO DI PAMPARATO, *Il Principe Cardinal Maurizio di Savoia mecenate dei letterati e degli artisti*, Torino 1891; G.B. ADRIANI, *Memorie della vita e dei tempi di Mons. Gio. Sec. Ferrero-Ponziglione referendario apostolico, primo consigliere e auditore generale del Principe Card. Maurizio di Savoia*, Torino 1856; e ancora G. CLARETTA, *Storia della reggenza di Cristina* cit., con carteggio del principe. Per il rapporto con il classicismo bolognese e con la pittura dell'Albani, per i quattro tondi con gli Elementi, varianti della serie ordinata dal cardinal Borghese e ripresa del cardinale torinese, cfr. A. BAUDI DI VESME, *Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, Torino 1963, ad vocem; per altra bibliografia recente, C. VOLPE, in AA.VV., *L'ideale classico del Seicento in Italia e la pittura di paesaggio*, catalogo, Bologna 1962.

Diamanti e perle. Inventario delle Gioie, 1633-64

Il programma di Cristina aveva più facce: per i suoi primi piani i gioielli, poi il Teatro e l'Architettura, in una misura dosata, collegata a nodi intrecciati. Alle perle era affidata, da sempre, l'immagine autobiografica, con radici nell'humus dei Borboni, da cui eredita i gioielli. Ma uno sopra tutti, il Diamante, diventa figura di Cristina: luce intensa, a rifrangenza unica o a più luci, tutte intense e a lunga direzione; materia forte, equivalente dell'indistruttibile. Si troverà poi che il Diamante si consuma con il fuoco; allora era ritenuto dai fisici inattaccabile e incorruttibile e per quel simbolo perfetto, che avrebbe catalizzato il carattere della duchessa, possono essere riconoscibili ancora altre radici, che scopriamo innestate al clima dell'assolutismo francese, ed era una spina dorsale rigorista, anche quando si inoltrava nel costume coltivato con tanta spregiudicatezza dai libertini.

Abbandonato il costume opulento dei Luigi di Francia, le stoffe trapunte come cuoi sbalzati, i fiocchi massicci, a Torino la duchessa esibisce un suo corredo di gioielli personali ben valutati sotto ogni profilo, e sono perle e diamanti, e poi rubini, smeraldi, turchesi, zaffiri. Le perle — scelte tra quelle sferiche, a luce bianca corposa — entrano in un insieme che offriva altra simbologia, altra ricchezza e carisma, tutto più misurato, ma anche più autentico. Intrecciate nei capelli, annodate sulle maniche, in brevi nodi, abbinate alla scollatura profonda, si accompagnano alle croci di diamanti scelte da Cristina come segno esibito e castigato. Aveva incontrato a Torino la linea severa importata dall'Escorial, imposta da Caterina d'Austria e da Carlo Emanuele I, che accettavano i gioielli, le lunghe infinite catene di perle, come luce opalescente ultrasevera, sui neri delle sete e dei velluti. Oltre quelle immagini emblematiche, che si ritrovano nei Ritratti ora a Saluzzo in Casa Cavassa, e aprivano autorevolmente la galleria dell'iconografia sabauda, la giovane duchessa inaugura un costume concreto e vitale, vissuto in prima persona. Scartato il severo cerimoniale di casa a Torino, i gioielli sono scelti con occhio sicuro, e li riconosciamo

dagli Inventari e dai ritratti [1]. Diamanti e perle, rubini, sono elencati come cose preziose, ma prima di essere Beni della Corona sono beni della persona, e per Cristina un talismano personale. In quest'ottica ne dispone come dono per gli amici; lo dice il testamento, nel 1663, ma già nel 1633 le stesse note a margine dell'Inventario accennano a passaggi di proprietà eloquenti, per il conte Filippo di San Germano.

A Torino le montature preziose per perle e diamanti si orientano, dopo il 1620, verso il Barocco classico caro più a Luigi XIII che a Maria de' Medici. Cristina sfoltisce i modelli di Parigi, e le perle sembrano acquistare una loro luce singola, staccandosi dalle pesanti fioriture a quadrifoglio che nel costume del 1611 imparentavano il vestito della giovanissima principessa a quello della madre, trapunto di Gigli dorati, in accompagno al corsetto ritagliato a Giglio dilatato.

Un'analisi attenta della descrizione porta a riconoscere che si trattava di gioielli moderni, soprattutto per la montatura, che abbandonava le cornici a girali, volute graffianti, antropomorfe, più spesso zoomorfe, del manierismo raffinato della prima e della seconda generazione di Fontainebleau. Per quegli antichi modelli sono stati anche ritrovati, di recente, i disegni di mano dell'orafo della corte francese, François Dujardin, in risposta a un'ordinazione del 1571, per quindici «boutons» smaltati, in forma di S, destinati a un costume per le feste di Natale di Caterina de' Medici; al centro perle, intorno piccoli diamanti; la S, schizzata nella lettera di richiesta della stessa regina, aveva arricchito il significato di «segno», di firma autentica, per assumere quello legato all'amicizia e ai termini di «souci», pensiero, e di «soupir» [2].

Nell'universo sontuoso della corte francese, Dujardin aveva avuto privilegi per l'abitazione, dovendo maneggiare materiali preziosi, di proprietà reale, ed era non solo «valet de chambre» ma anche addetto alla «Garde du trésor royal», il tesoro della Corona creato da Francesco I; e così aveva redatto inventari, rimesso a nuovo montature per perle e rubini; altro universo invece si era aperto con i modelli per Maria de' Medici, e sono riconoscibili nei ritratti, che avviano un diverso legame con le preferenze moderne scelte alla corte di Torino.

Qui le perle barocche accompagnano il costume quotidiano di Cristina, disposte come semplice filo, a cascata lunga, oppure a girocollo disinvolto, ravvicinato alla persona; ne riconosciamo le luci, la qualità, una provenienza per buona parte francese, un'eredità importante, confermata dai documenti d'Archivio. Era uno dei punti di forza per un piedistallo che le permetteva di competere con la cognata principessa di Soissons, senza sconvolgere la semplicità escurialense delle Infanti.

E a Torino si affermerà, nelle scelte di Cristina, il gioiello di diamanti, a forma di croce, unico ornamento nei Ritratti della duchessa; già nell'Inventario del 1633 sono evidenziate, con l'aggiunta di un'«insegna» di smeraldi orientali, le croci di diamante, di cui una di sei grossi, di due carati, più trentasei

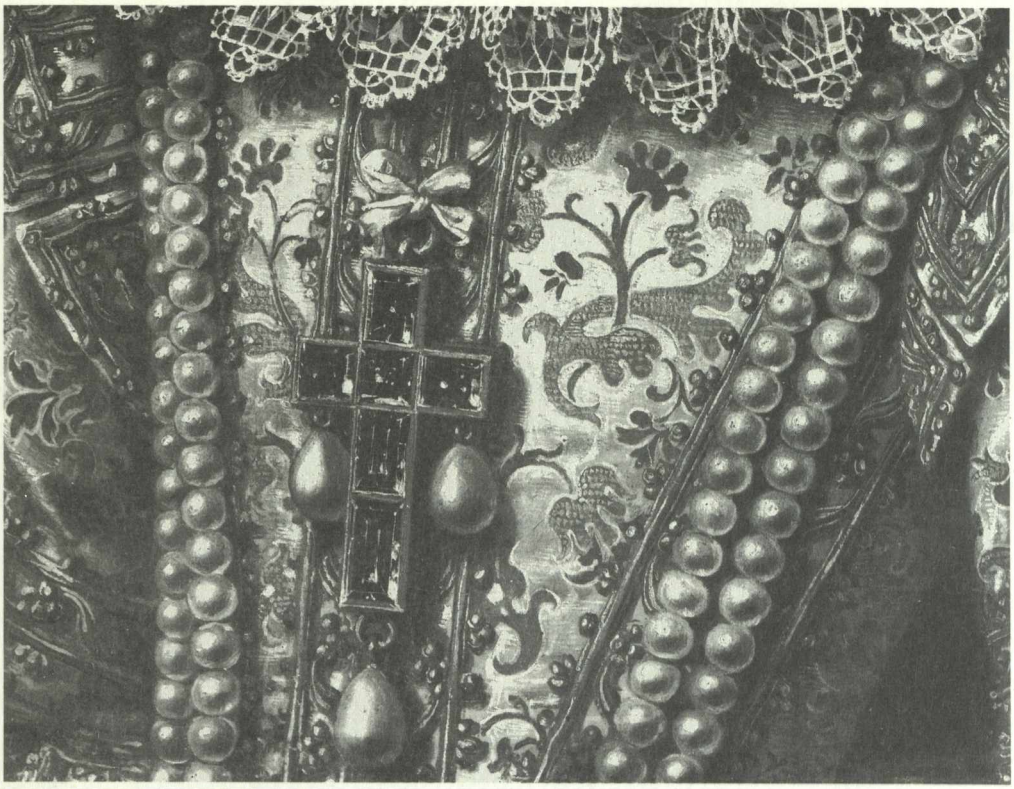
15. Frans Pourbus il giovane, Maria de' Medici, 1611. Firenze, Pitti.

16-17. Frans Pourbus il giovane, Cristina di Francia, 1612 ca.; Elisabetta di Francia, 1611 ca. Firenze, Pitti.

piccoli. L'Inventario del 1654 precisa anche la provenienza delle gioie «le quali Madama Reale dichiara essere sue proprie come havute in diversi tempi a titolo di donativo dall'Altezza Reale del fu Ser.mo Sig. Duca Vittorio Amedeo di gloriosa memoria a Pariggi davanti le nozze, e doppo, tanto in Francia che in Piemonte in occasioni di sappatos, strene, presenti di purghe, e simili, e dalla fu Regina sua Madre, dal fu Re suo fratello, dalla Regina hoggidi regnante, e dal fu Ser.mo Sig. Duca Carlo Emanuele». «Prim[ieramen]te una gran croce composta di sei grossi diamanti groppiti, quelli di mezzo caratti sedeci, due di caratti dieci, e li altri tre diamanti di caratti otto circa l'uno tutti perfetti.

Più un'altra croce con sei grossi diamanti à fazzette di peso di caratti sei circa l'uno, e diamanti quattordeci à fazzette picciole, parte di grani uno e mezzo, e parte d'un grano di peso caduno.

Altra croce pure di diamanti à fazzette ligata à jour con sei diamanti grossi tagliati all'antica di circa caratti cinque l'uno et altri diamanti quattro fazzette di caratti due l'uno, e diamantini sette picoli di dieci al caratto con tre perle attaccate a pero, cioè quella di mezzo di caratti ventinove con sua guarnitura d'oro, e le due de' lati caratti quaranta sette, a raggione di caratti venti tre e mezzo caduna con le sue guarniture d'oro». La ritroviamo nel Ritratto ora a Pitti, n. 2403, riferito come Ritratto di Elisabetta, circa il 1611, e confrontando il corredo prezioso del 1638 e quello del 1663, si ricava un'idea chiara



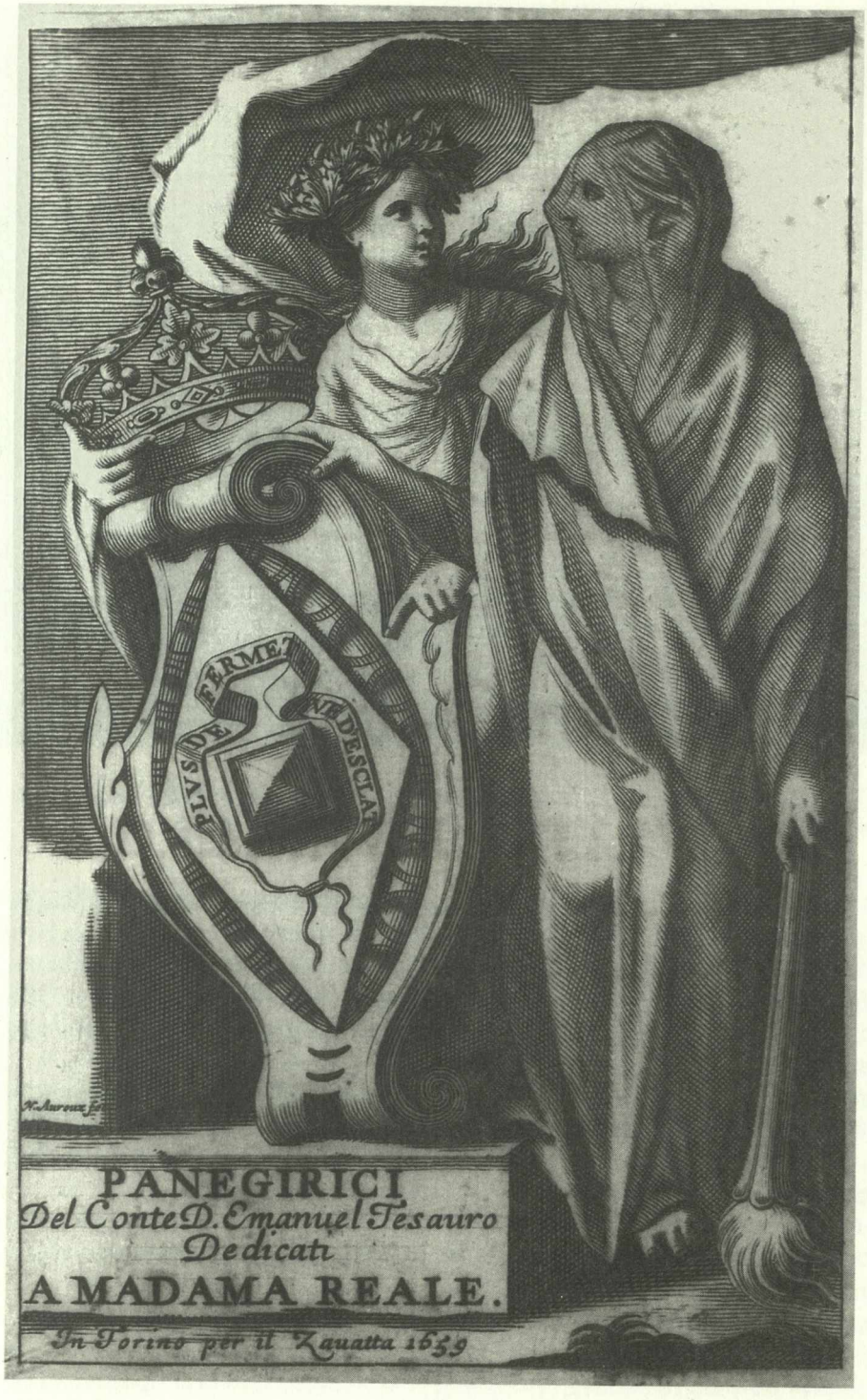
18. Frans Pourbus il giovane, I gioielli di Elisabetta di Francia (particolare). Firenze, Pitti.

di quel forziere, molto usato e molto amato. Distinguerà ogni ritratto, e lo dimostra l'antologia nutrita, riunita al Castello di Racconigi.

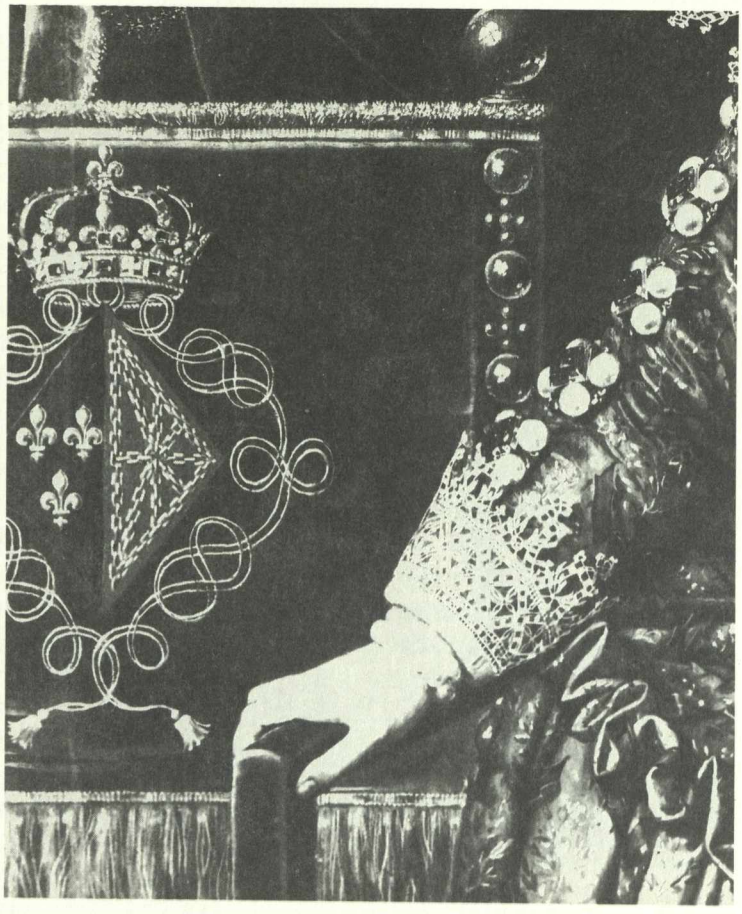
Sono i frammenti di un universo meraviglioso, da inserire in una Wunderkammer, una personale camera delle meraviglie, con sfaccettature ben calcolate e nuovi significati. Lo intuisce il Tesauro, il letterato che s'intendeva di metafore difficili, al limite dell'alchimia.

Puntando sul Diamante, il Tesauro lo fissa come pietra miliare per la grandezza morale e politica di Cristina. Visualizza l'impresa *Plus de fermeté que d'esclat, Più di sodezza che di splendore*, che lo porta al centro, pensato sul filo della perfetta razionalità dell'assolutismo: il Diamante può condensare forze intrecciate e luci rifrangenti, al pari di una bussola. E seguendo questa direttrice sicura, dopo gli anni dominati da Carlo Emanuele I, Cristina, giovane duchessa, riesce a orientarsi nelle crisi intricate che coinvolgono il ducato e Torino; si muove con aderenza a situazioni-tassello, all'interno di una storia europea.

Con il motto d'accompagno, il Diamante riflette in sé la linea morale di Cristina, la sua durezza caparbia fino alla spregiudicatezza, che le permette di difendere le scelte politiche e quelle quotidiane, strettamente intrecciate; un treno di vita difficile a spiegarsi fuori di quell'ottica — e sarà discusso aspramente a Torino, appunto frazionando quell'unico disegno d'insieme alla luce di un altro rigorismo, più convenzionale.



19. Nicolas Auroux, Antiporta per *Il Diamante*, da E. Tesauro, *I Panegirici*, Torino 1659.



20-21. Frans Pourbus il giovane, Elisabetta di Francia, 1611;
Lo stemma nel ritratto di Elisabetta di Francia (particolare). Firenze, Pitti.

La mente di Cristina, il Diamante, sostiene ambizioni di potere fin dagli inizi, di fronte allo stesso Carlo Emanuele I, per un progetto che richiedeva un suo spazio personale, e che il granduca concede, con pronta apertura, a lei e al figlio, il giovane principe Vittorio Amedeo. In quella novità politica Cristina fonda il ruolo complesso di Filippo d'Agliè, pilastro portante fin dal 1630. Il rapporto assumerà proporzioni appariscenti sempre più tenaci e globali, inserite sul piedistallo della diplomazia e delle feste, dominio del conte Filippo, includendo una convinzione politica fertile per il ducato.

Di fronte al Diamante, per parte sua il Tesauro riflette e spiega, esibisce e celebra ogni riflesso, con tutti i possibili sovrasensi; gli servivano per salvare in blocco ogni «attione» di Cristina, finalizzando, con il piedistallo intangibile della fermezza assoluta che tutto spiega e sostiene, ogni ora della prima Madama Reale, comprese le amicizie più arrischiate, oltre alle battaglie vinte durante la guerra con i cognati.

A *Il Diamante, panegirico academico* [3], come omaggio storico-letterario, il Tesauro accenna in una lettera resa nota dalla Doglio, del 1658, 14 novembre,

alla stessa Madama Reale — in cui chiede per sé, essendo mancato l'abate Filiberto Amedeo Scaglia, l'abbazia di Muleggio presso Vercelli — e conclude: «io m'impiego nella stampa del Panegirico delle sue lodi»[4]. Si era molto impegnato, per pagine 126, impostando la sua dimostrazione con una logica serrata, appoggiata a una lettura della situazione storica tutta illuminata dal Diamante = Cristina. Cosa bella e preziosa, il Diamante è punto di partenza e d'arrivo. L'inizio eloquente introduce la gemma in primo piano: «quella immortal Fenice delle Gemme, che a tutte l'altre Gemme invola il pregio, non può tra le infinite sue lodi arrogarsi più eccelsa né più heroica lode di questa sola, e a lei sola meritatamente dovuta, che una invitta Reina... l'habbia scelta fra tutte, e inalzata nello Scudo per sua Divisa». Ed è un vanto «da tutte le nobili famiglie delle Gemme invidiosamente ammirato», infatti «non potendosi vivamente simboleggiar l'heroiche Virtù della Grande Cristina, senon in quelle del Diamante, né le meravigliose Virtù del Diamante, senon in quelle di Cristina, con reciproca proporzione possiam chiamare il Diamante Re delle Gemme, e Cristina il Diamante delle Reine». Nasce non a caso nella feconda isola di Cipro, regno di Cristina; e soprattutto, per la gemma sublime, è stato trovato un aderente e perfetto pensiero simbolico, nobile, nuovo ed arguto: *Plus de fermeté que d'esclat, Più di sodezza che di splendore*. In altre Imprese, che avevano assunto parimenti il Diamante, ricorreva il solo riferimento alla sodezza, trionfatrice del ferro, così per esempio nel motto per Borso d'Este, mentre per la virtù di Cristina conta la sodezza senza iattanza, operando con fermezza azioni onorate senza curare gli humani onori. Di fronte a questa Pallade alpina pare veramente inaudita tanta fortezza in cuore di donna. Quanto alla consistenza della gemma, inattaccabile dal fuoco, il Tesauro cita Plinio ma anche la *Genesi*, che dimostra come un cielo di limpidissime acque, rappreso per la sua diamantina sostanza, abbia resistito alla contigua sfera del fuoco; e siccome il cielo è un gran diamante così i diamanti sono piccoli cieli, o preziosi frammenti di quei celesti lavori del Divino Artefice, per far credere anche agli increduli la virtù della sua Potenza (così Alberto Magno: «Adamantem formavit Deus ut mirabilia sua et potestatem infinitam incredulis notam faceret»). Di qui, conclude Tesauro, l'Anima di questa gran donna è una di quelle sovracelesti idee fabbricate da Dio, e nessuno può contraddire che «havendo il Ciel destinata questa gran Viragine nel secolo più turbulento, ne' tempi più difficili, ne' maggiori bisogni della cristiana fede ad opre tanto eccedenti l'umana debilezza, non le habbia di sua mano, con singulare artificio, fabbricata un'Anima di così Celeste valore, e perfettioni ideali, che sia tanto più forte delle altre Anime quanto il Diamante delle altre Gemme».

Con altre citazioni discute le corrispondenze delle gemme con i vari pianeti, e in questa cosmologia scopre il Diamante come una specie di ferro trasparente, limpida essenza del bellico metallo, impietrito per occulta virtù del pianeta Marte; di qui risale alla stirpe dei Borboni, al grande Enrico, a Maria

22. Incisore francese, Cristina di Francia, 1621. Parigi, Bibliothèque Nationale.

23. Giovenale Boetto, Cristina di Francia, 1635. Collezione privata.

de' Medici, a Luigi di Francia, a Gastone, alle sorelle di Cristina, un vero seminario di Diamanti, toccati dal fato e dalla fortuna, la quale, avverte Aristotele, è con quelli che agiscono con giudizio, e comprende la provvidenza politica; così Cristina, con la catena stessa del fato ha rapito il fato in trionfo, secondo la parola di Virgilio.

Come tra i suoi Gigli porta il nome dell'Iride, così ha portato un'aurora di pace e insieme la forza per sostenere le lotte che si sarebbero intrecciate. Dopo la morte del duca, lasciata ogni gemma, ha scelto una croce di diamanti, simbolo splendente. Con questa ha vinto nella guerra dei cognati: in quella tempesta «risolvé di non abbandonar la città per non disanimirla; infiammò con l'aspetto e con la voce chi haveva senso d'honore, atterrì chi non l'havea con la ostentation de le pene», e «prima al Leganès mancò il coraggio di oppugnare che a Lei di resistere». Le fu restituita Chivasso, poi Fossano, Saluzzo e Mondovì; sostenne l'assedio di Cuneo. A quel punto, nel dubbio se consentire alla

24. Incisore francese, Cristina di Francia. Torino, Biblioteca Reale.

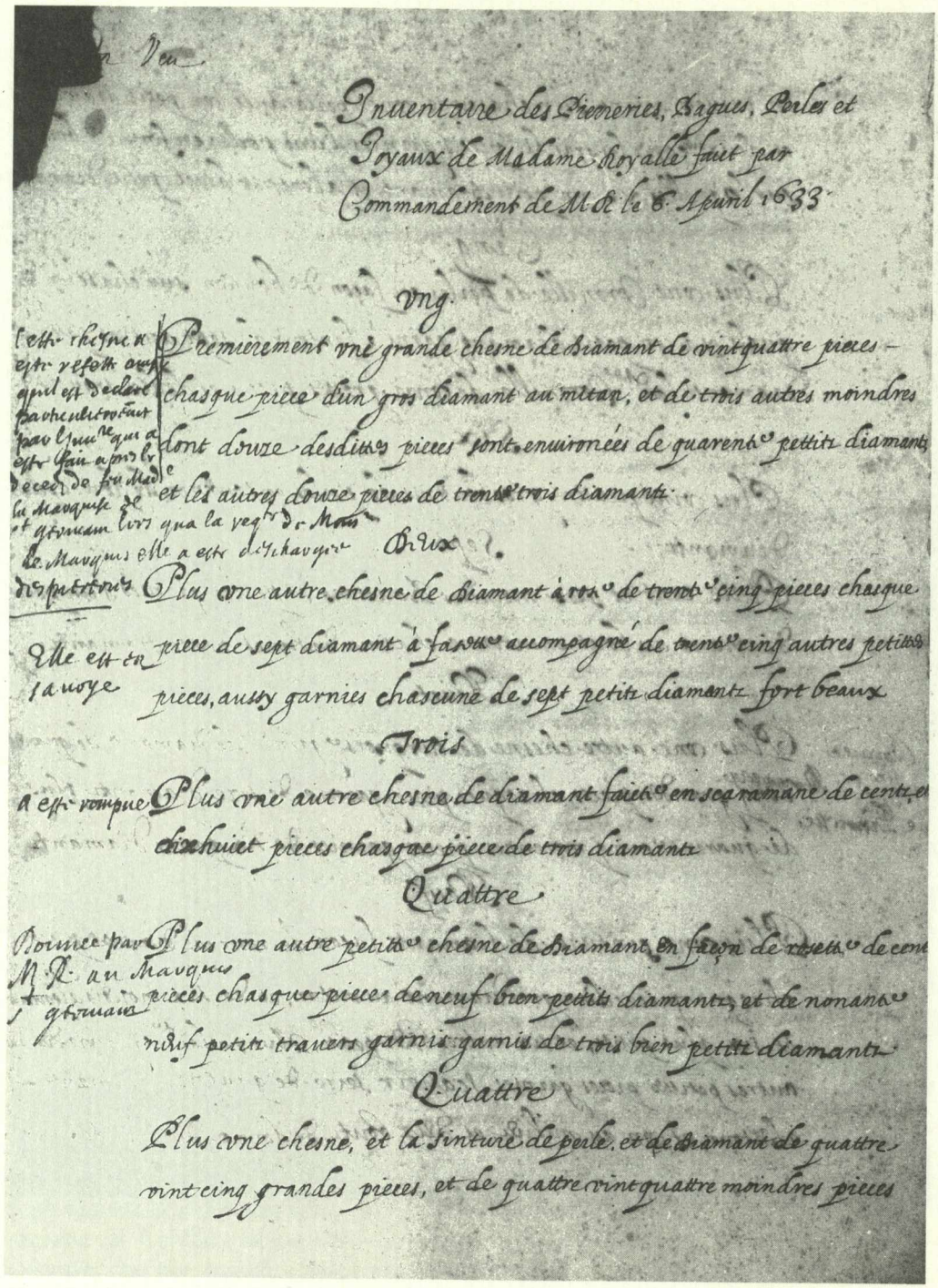
Francia la rocca di Montmélian e difendere la sua Reggenza oppure non consentire e tenersi una unica e sola fortezza e non il rimanente, trova una sua strada: mentre il principe Tommaso minaccia la cittadella, e Maurizio tiene Nizza, ogni altro pilota avrebbe perso la rotta, ma non Cristina; raggiunge a Grenoble il fratello, ottiene da lui il generale d'Harcourt, come generale per liberare Torino. Dopo aspra guerra, per sancire la pace sposa la figlia Ludovica a Maurizio di Savoia, che s'inchina a lei. E il Diamante si rivela così gemma di conciliazione.

Il capitolo include anche un elogio per la famiglia San Germano, per il marchese Ottaviano d'Agliè, che «per seguir la Fortuna di Lei avevano lasciato alla Fortuna le loro fortune». Con la virtù del Diamante Cristina ha educato il figlio, che è figura di Achille. È così chiarito uno dei soggetti più importanti degli affreschi del Valentino, per la volta del salone centrale con Flora e l'educazione di Achille, vale a dire Cristina e Carlo Emanuele. Avverte infatti il Tesauro che per quella «Beltà veramente heroica, il Gran filosofo Aristotile, dalla Idea di Achille ricercò nei grandi Heroi», così «farai quell'istesso presagio di Carlo, che di Achille cacciatore per le selve»; ricollegandosi a Filostrato «questo giovanetto che hor va cacciando le lepri, tantosto ne andrà a caccia delle cittadi».

Ed era un programma che sarà esaltato dallo stesso Tesauro alla Venaria. A conclusione del panegirico, trova posto un accenno anche per le figlie, per

25. Francesco del Cairo (attr.), Cristina di Francia. Racconigi, Castello.

Veu



Inuentaire des Pierreries, Bagues, Perles et
Joyaux de Madame Royalle faict par
Commandement de M.R. le 6. Apuril 1633

Vng

Premierement vne grande chesne de diamant de vintquattre pieces
chasque piece dun gros diamant au mitan, et de trois autres moindres
dont douze desdittes pieces sont enuironées de quarente pettits diamants
et les autres douze pieces de trente trois diamants

Deux

Plus vne autre chesne de diamant à rose de trente cinq pieces chasque
piece de sept diamant à fasette accompagné de trente cinq autres petittes
pieces, aussy garnies chascune de sept petits diamants fort beaux

Trois

Plus vne autre chesne de diamant faicte en scaramane de cents et
dixhuict pieces chasque piece de trois diamants

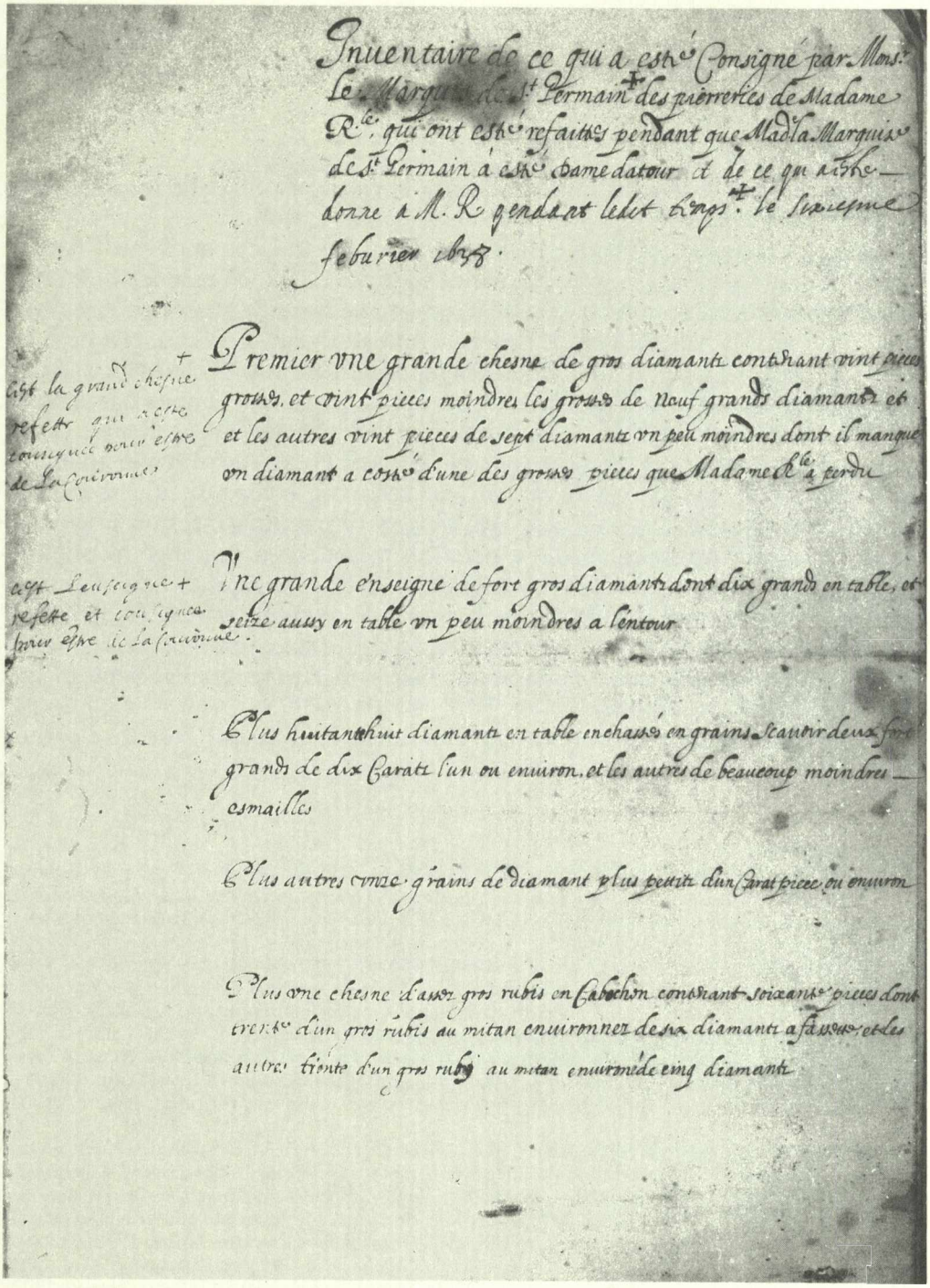
Quattre

Plus vne autre petitte chesne de diamant en façon de rosette de cent
pieces chasque piece de neuf bien pettits diamants, et de nonante
neuf petits trauers garnis garnis de trois bien petits diamants

Quattre

Plus vne chesne, et la sinture de perle, et de diamant de quattre
vint cinq grandes pieces, et de quattre vintquattre moindres pieces

26. *Inventaire des Pierreries, Bagues, Perles et Joyaux de Madame Royalle*, 1633.
Torino, Archivio di Stato.



Inuentaire de ce qui a esté Consigné par Mons.r le Marquis de St Germain + des pierreries de Madame R.le, qui ont esté refaittes pendant que Mad.e la Marquise de St Germain a esté dame datour et de ce qui a esté donne a M. R. pendant ledit temps + le sixiesme feburier 1638.

c'est la grand chesne refette qui a esté consignée pour estre de la couronne

Premier vne grande chesne de gros diamants contenant vint pieces grosses, et vint pieces moindres les grosses de neuf grands diamants et et les autres vint pieces de sept diamants vn peu moindres dont il manque vn diamant a costé d'une des grosses pieces que Madame R.le a perdu

c'est l'enseigne refette et consignée pour estre de la couronne.

Vne grande enseigne de fort gros diamants dont dix grands en table, et seize aussy en table vn peu moindres a l'entour

Plus huitante huit diamants en table enchassés en grains scauoir deux fort grands de dix Carats l'un ou enuiron, et les autres de beaucoup moindres esmailles

Plus autres vnze grains de diamant plus petits d'un Carat piece ou enuiron

Plus vne chesne d'assez gros rubis en Cabochon contenant soixante pieces dont trente d'un gros rubis au mitan enuironnez de six diamants a fassette, et les autres trente d'un gros rubis au mitan enuironné de cinq diamants

27. *Inventaire ...des pierreries de Madame R.le*, 1638.

Margherita e per Adelaide, e prima ancora la celebrazione delle magnificenze costruite da Cristina.

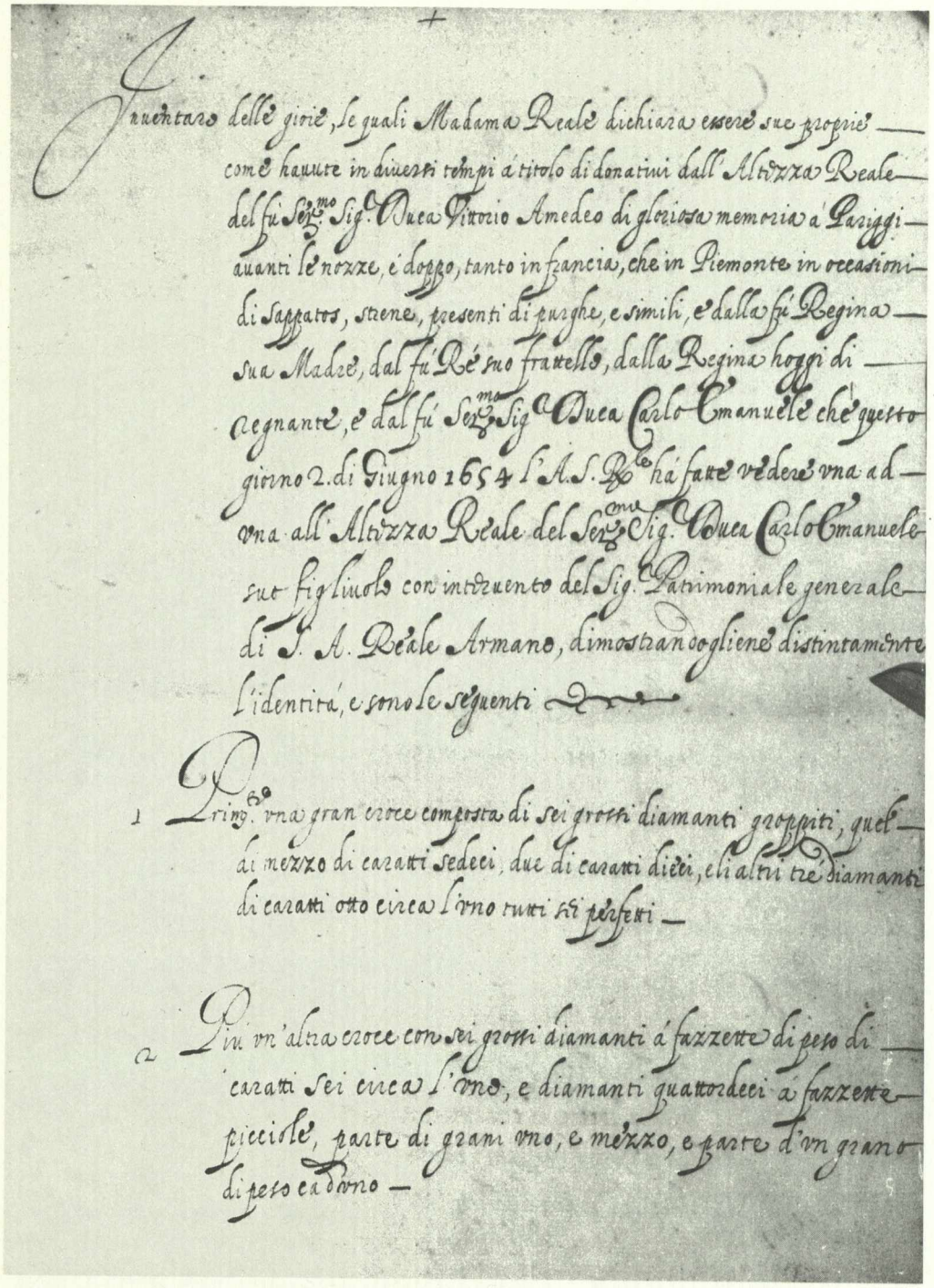
Per il Valentino: «Opera uguale alla Regal Magnificenza di quell'Animo vasto è il delitioso Palagio sopra la manca sponda del Po, ch'essendo consecrato agli alterni suoi riposi, tutto quanto è, quanto vedi, spira una magnifica Amenità, & un'amena Magnificenza. Amena è la maestà dell'Edificio, che nell'Altezza uguaglia il Titolo, & nell'ampiezza uguaglia l'Animo di chi lo fece. Ameno è il primo incontro dell'Atrio», con le statue classiche; «Amena è la simmetria & l'ornatura delle Sale, de' Conclavi, e delle Logge: degna Reggia di tal Sole, e degno Sol di tal Reggia: dove gli attoniti circonstanti, dallo splendor degli aurati cieli, dal vivo delle pitture, dal sontuoso e vago di ciò che mirano & di ciò che calcano, ligati e presi; colà dov'entrarono liberi, restan prigioni».

Altre argutezze nel giardino e nei labirinti, a cui si aggiunge la bellezza del fiume; così «questa fortunata magione o dalla Valetudine o dal Valore è meritatamente nomata il Valentino». E conclude, puoi mirarne altra dirimpetto, «non men vasta & amena, sedente sopra il Monte come questa nel piano Campo: l'una inghirlandata di Pampini, l'altra di Ariste; che lasciano in lite di bellezza Cerere e Bacco».

È un ritratto della Villa, allora appena finita, firmato dal Tesauro e datato 1658.

[1] Gli Inventari delle Gioie di Cristina di Francia (Parigi 10 febbraio 1606 - Torino 26 dicembre 1663), consultati per questa occasione all'Archivio di Stato di Torino, Corte, Real Casa, Gioie e Mobili, costituiscono un capitolo eccezionale: il valore emblematico può essere valutato confrontando consistenza e varianti: dal 1633 — elenco di pezzi 98 — con indicazione di doni ai San Germano; al 1638, con pezzi 98; altro elenco nel 1654 con 51 pezzi; ancora nel 1663-64, pezzi 61 più altri fascicoli. Nel 1664, post mortem, l'elenco assomma a 124 pezzi, mazzo 2, n. 19: nelle scatole — il baghiero — con decine di anelli, sono elencati l'anello con il Ritratto di Enrico il Grande e altro con re Luigi XIII; al n. 49 il «paro di pendini di diamanti, dati dal fu card. Mazarini», accanto le collane di diamanti, altre di rubini; il gran diamante di carati 50, con tre grosse perle a pero, tra le quali la perla Pelegrina, di carati 45; altro diamante a quattr'angoli, carati 15, donato da Luigi XIII nel viaggio a Lione; altre collane di perle da dieci e da diciannove giri; uccelli di paradiso, pavoni ecc. tempestati di gemme; molti i bottoni, smaltati e con diamanti.

L'insieme degli Inventari presenta descrizioni per le campionature relative alle pietre, alle montature e alle valutazioni che avevano portato a un'attenta distinzione tra i gioielli da ascriversi ai Beni della Corona e altri come beni della persona, di cui Madama Reale disponeva per i regali, indicati a margine. Per uno studio delle tipologie indicate nelle descrizioni, torna utile il confronto con la bibliografia di base, che per i gioielli di quegli anni risale a: A. MORASSI, *Antica oreficeria italiana*, Milano 1936; J. EVANS, *A History of Jewellery 1100-1870*, Londra 1953; F. ROSSI, *Capolavori di oreficeria italiana dall'XI al XVIII secolo*, Milano 1956; E. STEINGRABER, *L'arte del gioiello in Europa. Dal Medioevo al Liberty*, Novara 1957; C. BULGARI, *Argentieri, gemmari e orafi d'Italia*, Roma 1958 e 1974; A. LIPINSKY, *Oreficeria e argenteria in Europa dal XVI al XIX secolo*, Novara 1965; G. GREGORIETTI, *Il gioiello nei secoli*, Milano 1969; H. HONOUR, *Orafi e argentieri*, Milano 1972; A. BLACK, *Storia dei gioielli*, Novara 1973; H. HONOUR e J. FLEMING, *Dizionario delle arti minori e decorative*, Milano 1980; A. SOMERS COCKS, *Courtly Jewellery*, Londra 1980; U. KREMPEL, R. LIGHTBOWN, J. WINTER, *Smalti, Gioielli, Tabacchiere*, Milano 1981; *Princely Magnificence. Court Jewels of the Renaissance, 1500-1630*, Londra 1981; C. GERE, J. RUDOE, H. TAIT, T. WILSON, *The Art of Jeweller. A Catalogue of Hull Grundy to the British Museum*, Londra 1984.



Inuentaro delle gioie, le quali Madama Reale dichiara essere sue proprie come hauute in diuersi tempi á titolo di donatiui dall'Altezza Reale del fu Ser.mo Sig.r Duca Vittorio Amedeo di gloriosa memoria á Pariggi auanti le nozze, é doppo, tanto in francia, che in Piemonte in occasioni di Sappatos, strene, presenti di purghe, e simili, e dalla fu Regina sua Madre, dal fu Ré suo frattello, dalla Regina hoggi di regnante, e dal fu Ser.mo Sig.r Duca Carlo Emanuele che questo giorno 2. di Giugno 1654 l'A. S. R.le há fatte vedere vna ad vna all'Altezza Reale del Ser.mo Sig.r Duca Carlo Emanuele suo figliuolo con interuento del Sig.r Patrimoniale generale di S. A. Reale Armano, dimostrandogliene distintamente l'identitá, e sono le seguenti

1 Prim.te vna gran croce composta di sei grossi diamanti groppiti, quel di mezzo di caratti sedeci, due di caratti dieci, e li altri tré diamanti di caratti otto circa l'vno tutti sei perfetti

2 Piu vn'altra croce con sei grossi diamanti á fazzette di peso di caratti sei circa l'vno, e diamanti quattordeci á fazzette picciole, parte di grani vno, e mezzo, e parte d'vn grano di peso ca d'vno

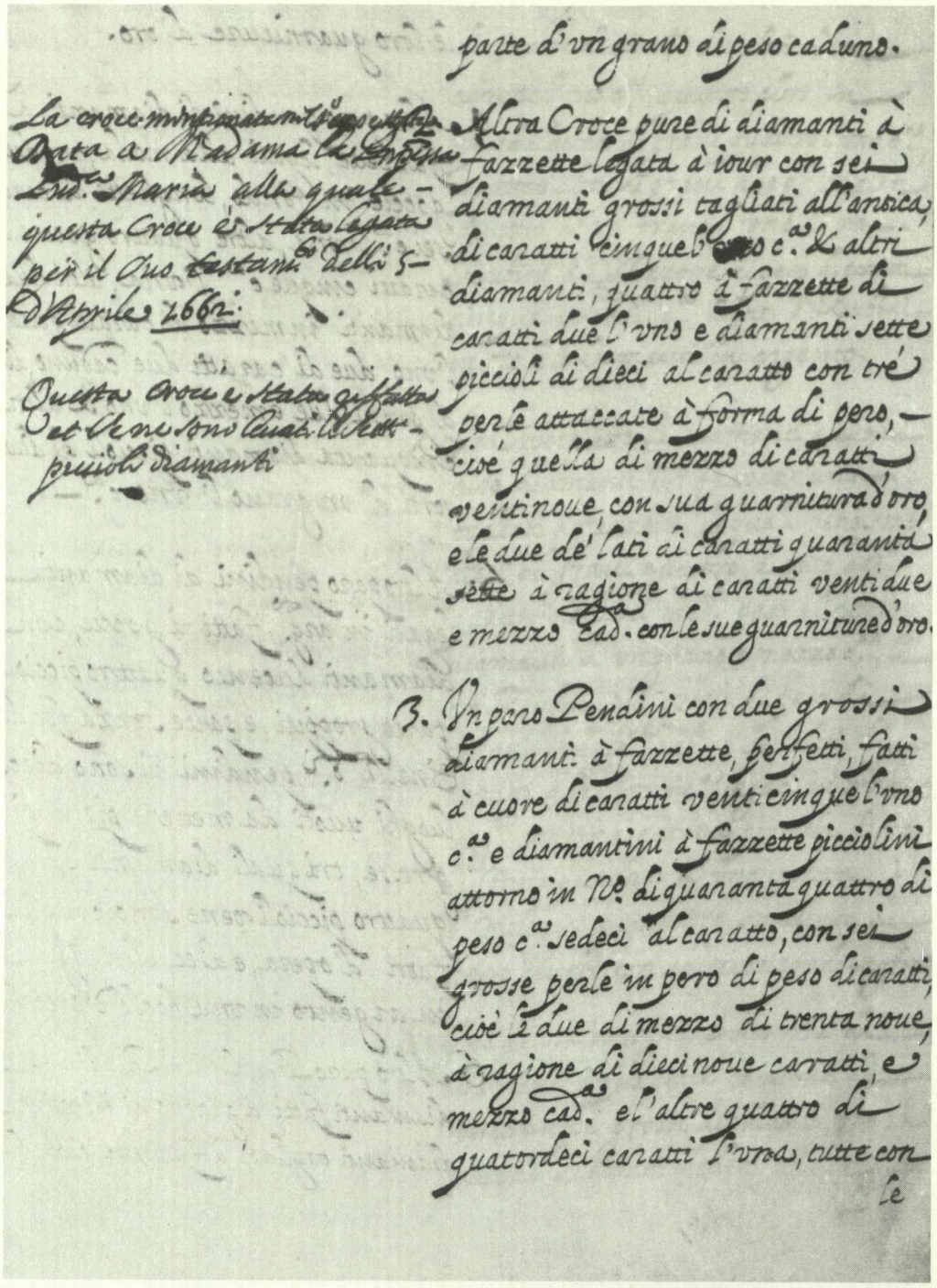
28. *Inventaro delle gioie*, 1654. Torino, Archivio di Stato.

[2] Per i modelli riscoperti, del Dujardin, cfr. M. BIMBENET-PRIVAT, *Dessins inédits de Françoys Dujardin, Orfèvre de Catherine de Médicis*, in «Gazette des Beaux-Arts», maggio-giugno 1987. Le scelte di Caterina, legate ai modelli di Maria de' Medici, risalivano a tipologie che si ritrovano pubblicate a Parigi nel 1663 da Gilles Legaré, nel *Livre des Ouvrages d'Orfèvrerie*, allora molto quotato.

[3] E. TESAURO, *Il Diamante. Panegirico academico sopra la divisa della Regale Altezza di Madama Cristiana di Francia Duchessa di Savoia*, in *Panegirici dedicati alla Regale Altezza di Madama Cristiana di Francia Duchessa di Savoia Reina di Cipri, Gloria del nostro secolo*, in Torino, appresso B. Zavatta, 1659. Per altra bibliografia relativa a Cristina di Francia cfr. oltre, in cap. 3, nota 5.

[4] Per un commento illuminante sul *Diamante*, relativo al rapporto Tesauro-Cristina, cfr. M. L. DOGLIO, *Lettere inedite di Emanuele Tesauro*, in «Lettere Italiane», 1979. Per Emanuele Tesauro, e l'importanza del suo universo costruito sulla Metafora, cfr. E. RAIMONDI, *Trattatisti e narratori del Seicento. Storia e testi*, Milano-Napoli 1960; altri contributi fondamentali critici: ID., in *Letteratura Barocca*, Firenze, 1961 e 1983; per una sintesi robusta e attuale, U. ECO, *Metafora*, in *Enciclopedia Einaudi*, Torino 1980. Per la parte figurativa cfr. A. GRISERI, *Le metamorfosi del Barocco*, Einaudi, Torino 1967; ID., *Una fonte «retorica» per il Barocco a Torino*, in *Essays presented to R. Wittkover*, Phaidon Press, Londra 1967; per le Imprese è risultato prezioso il contributo di M. L. DOGLIO, *Introduzione e note* a E. TESAURO, *Idea delle perfette imprese*, Firenze 1975; ID., *Una «apologia» inedita di Emanuele Tesauro: «L'Italia vendicata»*, in «Lettere Italiane«, 1977; D. DELLA TERZA, *Simbolo, allegoria e metafora*, Quaderni del Circolo Linguistico Filologico di Padova, atti del Convegno di Bressanone, 1976; molto importante per il precoce rapporto di Tesauro con la cultura figurativa a Torino: M. ZANARDI S. J., *Vita ed esperienza di Emanuele Tesauro sulla Compagnia di Gesù*, in «Archivium Historicum Societatis Jesu», Extractum e vol. XLVII, Roma 1978; di recente ancora: M. L. DOGLIO, *Lettere inedite di Emanuele Tesauro*, in «Lettere Italiane», 1979; M. DI MACCO, *La comunicazione simbolica di precetti morali nei due fregi del Palazzo torinese*, in AA.VV., *Palazzo Lascaris*, Marsilio Editori, Milano 1979 (recensione di A. GRISERI, in «Studi Piemontesi», IX, 2°, 1980); D. ARICÒ, *Retorica barocca come comportamento: buona creanza e civil conversazione*, in «Intersezione», I, Bologna 1981; C. OSSOLA, *Edipo e «ragion di Stato»: mitologie comparate*, in «Lettere Italiane», 4, 1982; A. GRISERI, *L'immagine ingrandita. Tesauro, il labirinto della metafora nelle dimore ducali e nel Palazzo della Città*, in «Studi Piemontesi», I, 1983; M. L. DOGLIO, *Da Tesauro al Gioffredo. Principe e lettere alla corte di Carlo Emanuele II*, in «Lettere Italiane», 1986; F. RUSSO, *Tempo ed Entusiasmo nel Seicento e l'ottica del Tesauro*, in *Da Carlo Emanuele I a Vittorio Amedeo II*, atti del Convegno 1985, a cura di G. IOLI, San Salvatore Monferrato 1987; S. VERDINO, *Le tragedie italiane del Tesauro*, ibidem, con un giudizio acuto per il Tesauro che, legato ai principi-cognati di Cristina, avversi alla politica della duchessa, a più riprese «aveva attaccato senza veli il consiglio di Madama Reale, come nefasto attore della guerra civile, scindendo con abilità gesuitica le responsabilità di Cristina da quelle dei suoi collaboratori»: avevano infatti «i dimestici Consiglieri così oltre ingaggiata la parola di Madama, prima ch'ella fosse apparecchiata...»; sopra tutti è in questo senso posto in cattiva luce, dal Tesauro, Filippo d'Agliè.

29. Pittore francese (Nicolas Mignard?), 1634 ca., Cristina di Francia.
Torino, Galleria Sabauda.



parte d'vn grano di peso caduno.

La croce mentionata nel 1.° capo è stata
Data a Madama la Principessa
Lud.ca Maria alla quale
questa Croce è stata legata
per il suo testam.to delli 5
d'Aprile 1662.

Questa Croce è stata raffatta
et se ne sono leuati le sette
piccioli diamanti

Altra Croce pure di diamanti à
fazzette legata à iour con sei
diamanti grossi tagliati all'antica,
di caratti cinque l'vno c.a & altri
diamanti, quattro à fazzette di
caratti due l'vno e diamanti sette
piccioli di dieci al caratto con tré
perle attaccate à forma di pero,
cioé quella di mezzo di caratti
ventinoue, con sua guarnitura d'oro,
e le due de' lati di caratti quaranta
sette à ragione di caratti venti due
e mezzo cad.a con le sue guarniture d'oro.

3. Vn paro Pendini con due grossi
diamanti à fazzette, perfetti, fatti
à cuore di caratti venti cinque l'vno
c.a e diamantini à fazzette picciolini
attorno in N.o di quaranta quattro di
peso c.a sedeci al caratto, con sei
grosse perle in pero di peso di caratti,
cioè le due di mezzo di trenta noue,
à ragione di dieci noue caratti, e
mezzo cad.a e l'altre quattro di
quatordeci caratti l'vna, tutte con
le

30. *Inventaro delle gioie di M.R.le Christina di Francia fatto dopo la sua morte*, 1664. Torino, Archivio di Stato.

Un ritratto e un ducato per la prima Madama Reale

«Etudiez la Cour, et connoissez la Ville». Le incisioni del Seicento riflettono con aderenza strenua il pensiero di Boileau e riprendono i caratteri delle honnêtes gens e della città, ma anche il clima delle riunioni, degli intrattenimenti negli interni e nelle piazze che le capitali d'Europa progettavano come ritratto del Potere. Le stanze di corte entrano in primo piano; di scorcio, nei ritratti, condensano qualche particolare che si fa avanti, e non come simbolo astratto, nella cornice del costume. È superato il ritratto prima fisso, stretto «in una messa in posa rigidamente aulica, quasi ieratica, che sottrae la figura alla mutevole condizione dell'atto momentaneo e all'instabile riflesso dello stato d'animo», e mirava a fondare una «nuova specie, immutabile e fuori dell'azione del tempo», definita da Federico Zeri (1957) [1] come un modulo che aveva «più dello stemma e dell'emblema che del ritratto». Era una celebrazione ad uso delle corti europee, in una lunga durata che persiste per tutta la seconda metà del XVI secolo, fino ai primi decenni del Seicento, e la ritroviamo a Torino ancora con Carlo Emanuele I, presentato come Allegoria del Buon Governo e della Forza, addirittura affiancato dall'emblema vivente di un leone. La tradizione legava, con radici diramate, il fiammingo Moor e Scipione Pulzone, Isaac Oliver a Londra, François Clouet a Parigi, e a Torino appunto l'Argenta, al servizio del duca.

Ma si era fatta strada anche un'altra scelta, all'interno delle corti, ed era l'incisione suggerita dai memorialisti, per i ritratti e per il racconto degli avvenimenti storici. E fra le incisioni che accompagnano Cristina di Francia, quella per il battesimo a tre, Cristina ed Elisabetta, con il fratello, il futuro Luigi XIII, era certo una delle più guardate.

Il battesimo era avvenuto il 14 settembre 1606 — e Cristina era nata il 10 febbraio dello stesso anno —. Si era scelto il mastio del Castello di Fontainebleau, scartando la cappella e la sala grande, per poter contenere gli invitati: «l'aria estremamente limpida, il tempo sereno. Ma le cappe, le toghe, le spade,

31. Jean Le Clerc, Léonard Gaultier, *Réprésentation des cérémonies... au Baptesme de Monseigneur le Daulphin, & Mes-Dames ses soeurs à Fontainebleau, le 14 jour de Septembre 1606.* Parigi, Bibliothèque Nationale.

i bottoni, le fibbie, i fermagli incrostati di gemme di tanti principi e signori, splendevano anche più di quanto non risplendesse la luce». Così il commento di Carlo Emilio Gadda, per *I Luigi di Francia* (1964), con aderenza ossessiva ai memorialisti di quegli anni. L'incisione[2], firmata da Jean Le Clerc, ci restituisce al pari dell'inviato del «Mercure Français» quel mattino di festa: presenti Enrico IV e Maria de' Medici, la regina con il vestito trapunto di perle; erano trentaduemila, e tremila diamanti, uno splendore unico nella luce delle sete e dei paramenti, mista al lume delle torce portate dalla guardia svizzera; le guardie delle camere dei principi con il cero bianco; altro spazio per le guardie con le picche. Avevano preso posto gli araldi, nove, in alto costume, con i drappi ricamati a Gigli di Francia, e il Le Clerc, da caravaggesco aggiornato, aveva ripreso dal vero la lucentezza di ogni piega; si erano scelti i suonatori, pifferi, tamburi e oboe; più avanti i cavalieri del Santo Spirito, gli ordini degli Onori, se-

32. Jean Le Clerc, Léonard Gaultier, *La Regence de la Royne et son prudent gouvernement du Roy et Enfans de France,* 1613. Parigi, Bibliothèque Nationale.

condo le disposizioni del prevosto di Palazzo. E si riconoscevano il signor di Souvré che nel corteo aveva portato in braccio il fanciullo — il delfino Luigi aveva cinque anni —, il principe di Condé, il duca di Guisa, il cardinale di Gondi, proposto alla cerimonia e alle domande di rito, il di Joyeuse, legato di papa Paolo V. Per il ritratto della cerimonia l'inviato del «Mercure Français» aveva distinto il principe di Vaudémont, incaricato di sorreggere il cero, il duca di Montpensier con l'acquasantiera, il cavaliere di Vendôme con l'ighiera, il duca di Vendôme per la saliera, il conte di Soissons con il grande bacile dorato, il principe di Conti con il cuscino rosso; per il Le Clerc memorialista conta invece l'insieme, i gruppi in attesa dell'evento; quasi una pentecoste, e il fatto accade, sollecitato dalla tensione che coinvolge tutti quanti, di fronte alla Gloria che prende forma nella presenza concreta del fanciullo; al centro e intorno a lui anche l'animazione sembra quietarsi.

La naturalezza portata sul teatro storico riusciva a conquistare più del rigorismo astratto di altre illustrazioni: si voltava pagina rispetto alle stampe con le genealogie allegoriche che celebravano la Famiglia di Enrico IV e avevano alternato in quei fregi illustri Enrico IV in figura di Marte, *Huic bello exhausto pax et coelestia curae*, e i figli del re, tra questi Luigi e Cristina. Anche più chiara, con le scritte meditate, l'incisione per Enrico IV trionfante: *Huic magna Deo permissa potestas*, e per Maria de' Medici: *Facit haec nos proles beatos*, con la conclusione di un pensiero virgiliano, «Redeunt Saturnia Regna»: «Le Siècle doré retourne Henry de Bourbon regnant Astrée en terre se tourne au bien du peuple soignant». Un augurio che sarà utilizzato negli almanacchi. Luigi siede ormai prossimo al padre; pomi dorati e lauri come sigillo naturale. Lo stesso culto della famiglia aveva nutrito l'iconografia di Maria de' Medici con i figli, fino a celebrare la Regence de la Royne et son prudent gouvernement du Roy et Enfans de France, ancora ad opera del Le Clerc, nel 1613: Cristina è tenuta per mano dalla madre e si inserisce nella fila delle comparse in sete e damaschi, niente manti d'ermellino; si riconoscono in quella stanza illustre e quotidiana anche gli arazzi alle pareti, con le Storie di Dafne e di Danae. Su tutto emerge il carattere della famiglia, che lega il volto della madre e dei figli.

Cristina di Francia a Torino sarà al corrente per tempo di ogni commento di fronte alle Storie di Maria de' Medici fissate da Rubens nel Palazzo del Lussemburgo, discusse in ogni sfumatura politica con Richelieu [3]; una lettera da Parigi dello Scaglia di Verrua, il 19 giugno 1623, era precisa sull'avvenimento: «La Regina Madre è qua venuta per affari suoi domestici, e fermatasi qua tre o quattro giorni se ne è ritornata a Fontaneblò. Ella ha dato ordine di far compire il suo palazzo, cioè quella parte [che] resta elevata già da terra, e poi dissegna fra qualche tempo far andarvi il Re a vederlo e farlene un dono, per levar qualche gelosia conceputa dal Re, ch'ella fosse per lasciarlo a Monsieur, ed anche per cavarne dal Re cento e cinquanta mila scudi che le bisognano ancora per compirlo totalmente. La macchina è bellissima e superbissimamente ordinata. Ella fa riempire una gran galleria di quadri tutti di una grandezza, fatti di mano del Rubens pittore fiamengo assai eccellente, et li quali contengono et rapresentano le attioni et vita sua» (Lettere di ministri, Francia); quella svolta era cominciata ormai da un decennio e aveva toccato anche il Pourbus, scelto dalla corte per le pose più famigliari.

Per altro Maria de' Medici era stata in grado di irrobustire, per conto suo, anche le perle e i pizzi trasparenti della nuova moda scelti da Scipione Pulzone: il Ritratto ora a Pitti «celebra la bianchezza del seno, registra nel volto quel tanto di femminilmente suasivo e insieme di fatuo che non mancò certo al suo cocktail», finché «Rubens, il grande adulatore dell'epoca, nel dipinto dello sbarco a Marsiglia (Louvre) arriva a un'esaltazione della maestà regale di Maria de' Medici e a un'orgia di femmine-simbolo intorcigliate a torciglione: una nereide, una discordia, una bionda: una sinfonia di nudi...», ed è ancora lo sguardo

33. Atelier
di Jean Morin (da Philippe
de Champaigne),
Il cardinale di Richelieu.
Torino, collezione privata.

34. Jan van Mol, Robert Nanteuil,
Il cardinal Mazzarino.
Torino, collezione privata.

35. Nicolas de L'Armessin,
Il cardinal Antonio Barberini.
Torino, collezione privata.

36. Anton van Dyck, Paulus Pontius, Il principe Tommaso di Savoia-Carignano. Torino, Biblioteca Reale.

di Carlo Emilio Gadda (1964) a guidarci. Che fosse il personaggio in posa a sostenere il pittore, è evidente quando si confrontano i Ritratti del Pourbus per le gentildonne di casa Colonna e quello per Maria de' Medici, ora a Pitti: perle barocche a giro raddoppiato, fermagli a «broche» enormi; lo sguardo avvolgente apre la galleria dei protagonisti moderni, che diventeranno famigliari con il giovane Bernini e con il Mochi. Cristina si specchia in questo modello. Costruisce la sua immagine ribaltata, guardando alla madre. Da lei riprende non solo i gioielli ereditati e il punto dei pizzi, ma anche i riccioli elaborati e massicci, un particolare che a Torino faceva notizia, e notizia urtante; su tutto il piacere di esibire le perle, a doppia, tripla goccia per gli orecchini, tutt'uno con le stoffe guernite e trapunte della madre.

Su questa linea Maria de' Medici aveva studiato l'abbigliamento dei figli a dieci, dodici anni, come li conosciamo dai Ritratti del Pourbus ora a Pitti. Ritratti di gioielli e del Potere in progress, per il delfino Luigi, per Elisabetta e per Cristina. Si liberava l'arte di corte dalla patina severa che aveva modellato le fisionomie del manierismo internazionale cercando uno status symbol astratto, ridotto a pure sigle per mano del Moor, di Sanchez Coello, di Clouet e del Pulzone; la corte dei Borboni chiedeva altre cose per il suo programma, e allineava Ritratti naturali, per il giovane Luigi di mano di Rubens, per la regina Anna ad opera del Pourbus, ora al Prado. A fianco cresceranno, con altro pensiero giansenista, altrettanto assolutista, le immagini elaborate da Philippe de Champaigne per Luigi XIII incoronato dalla Vittoria, quelle per il Richelieu e per il Mazzarino, tramandate da molte incisioni. Accanto ancora una terza via, ed era percorsa dai Beaubrun e dai Dufour, richiesti anche per la corte di Torino. Intorno ai Beaubrun si apre un cantiere attivissimo, sovrastato solo dal Mignard, principe delle commissioni reali, che preferisce alla verità delle fisionomie e dei caratteri quella delle sete lavorate e dei velluti.

I Ritratti dei figli di Maria de' Medici seguono le tappe della pittura appoggiandosi a Rubens e al Pourbus; gli anelli della catena sono riconoscibili nella Giovane principessa (ora a Firenze, Uffizi, Inv. n. P. 1269), indicato in catalogo (1979)[4] come Ritratto di Elisabetta di Francia, interpretando la scritta «Anno sal[utis] 1611», come un riferimento ricollegato all'età della figlia di Maria de' Medici nata nel 1602. Discutendo il particolare rilevato sul dossale della poltrona, con lo stemma partito di Francia e di Navarra, sormontato da corona e inserito in cornice a motivi intrecciati interpretati come nodi di Savoia, il Buttin (1928)[5], ha ipotizzato trattarsi di Cristina di Francia promessa sposa a Vittorio Amedeo, dubitando implicitamente della scritta 1611, che dovrebbe leggersi dunque, nel caso di Cristina, almeno 1618. In realtà il richiamo al nodo sabaudo, per altro una cornice un po' astratta, non vero e proprio stemma, potrebbe applicarsi anche a un ritratto di Elisabetta, che era stata richiesta sposa in precedenza, dal 1610-11, appunto per Vittorio Amedeo, per un matrimonio poi sfumato.

37. Anton van Dyck,
L'abate Cesare Alessandro
Scaglia di Verrua.
Parigi, Collection F. Lugt,
Institut Néerlandais.

38. Giovenale Boetto,
L'abate Lorenzo Scoto,
in *Il Gelone*, Torino 1656.

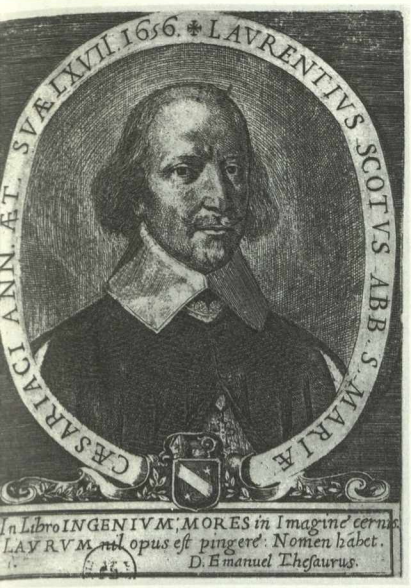
39. Georges Tasnière,
Giovan Battista Truchi,
presidente delle Finanze, 1676.
Torino, collezione privata.

40. Giovenale Boetto,
Carlo Emanuele Filiberto
Giacinto di Simiana,
marchese di Pianezza, 1646.
Torino, Biblioteca Reale.

In ogni caso, nella galleria dei ritratti ricollegati strettamente a Cristina, conta il nuovo ruolo tonificante del costume di parata, in sete a cangianti decisi, tempestate di perle, e l'impianto che era tutt'uno con la robusta fisionomia dei ragazzi medicei.

La pittura seguiva da vicino l'intreccio delle nuove ambizioni e legava con un filo unico le principesse della stessa casata, somiglianti come gocce d'acqua. Si spiegano così le diverse identificazioni, per esemplari dove si cercava di fissare non tanto l'identità del personaggio quanto il livello dinastico, creando accanto al ritratto del re quello altrettanto preminente per i giovani principi.

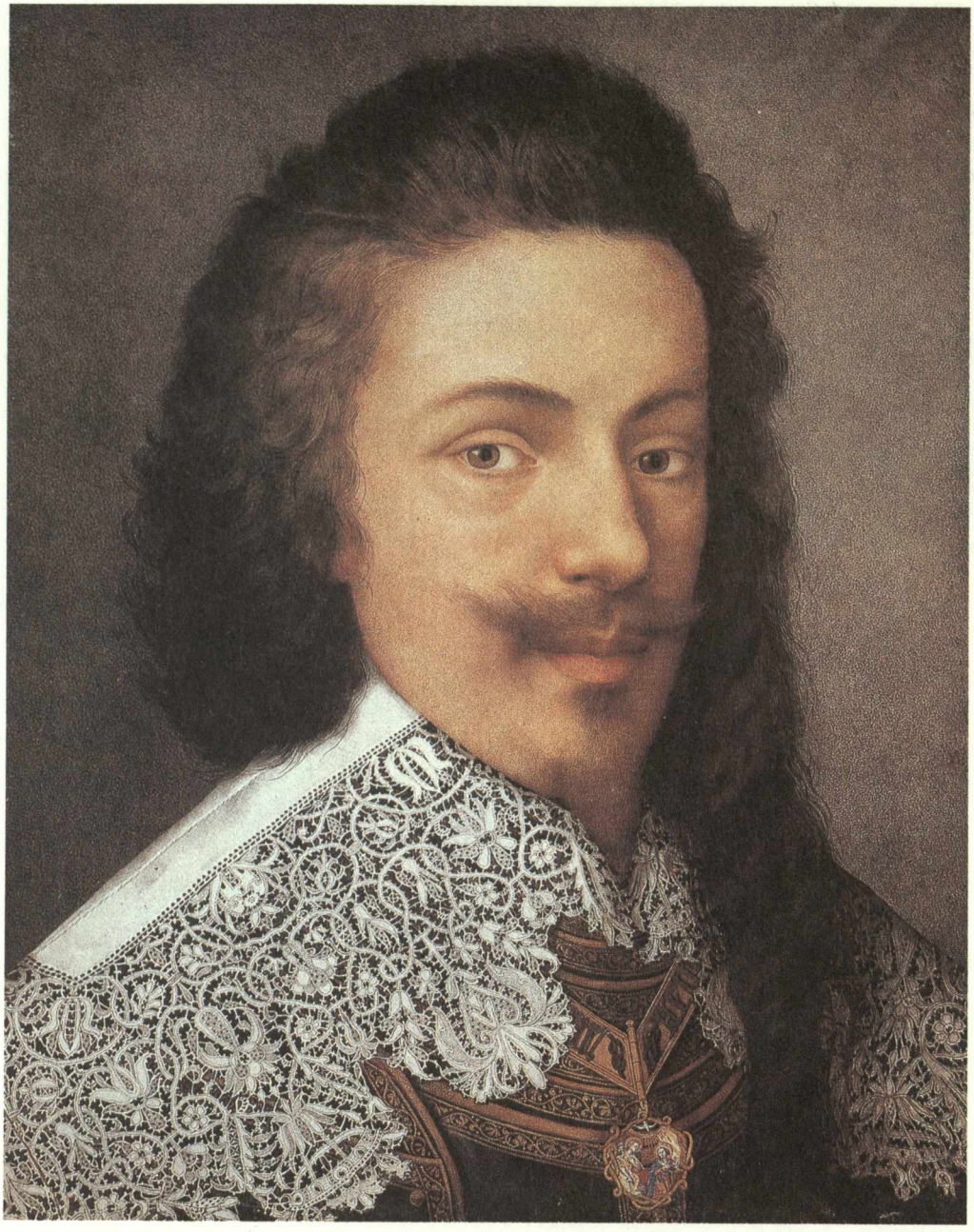
Cristina quindicenne si presta al ritratto-antiporta per le edizioni; ma risulta difficile, anche per l'incisore più esercitato e attento al realismo della ritrattistica francese, aggiornata con le nuove esperienze tecniche degli olandesi, idealizzare quella fisionomia, condensata nello sguardo; gli zigomi accentuati,



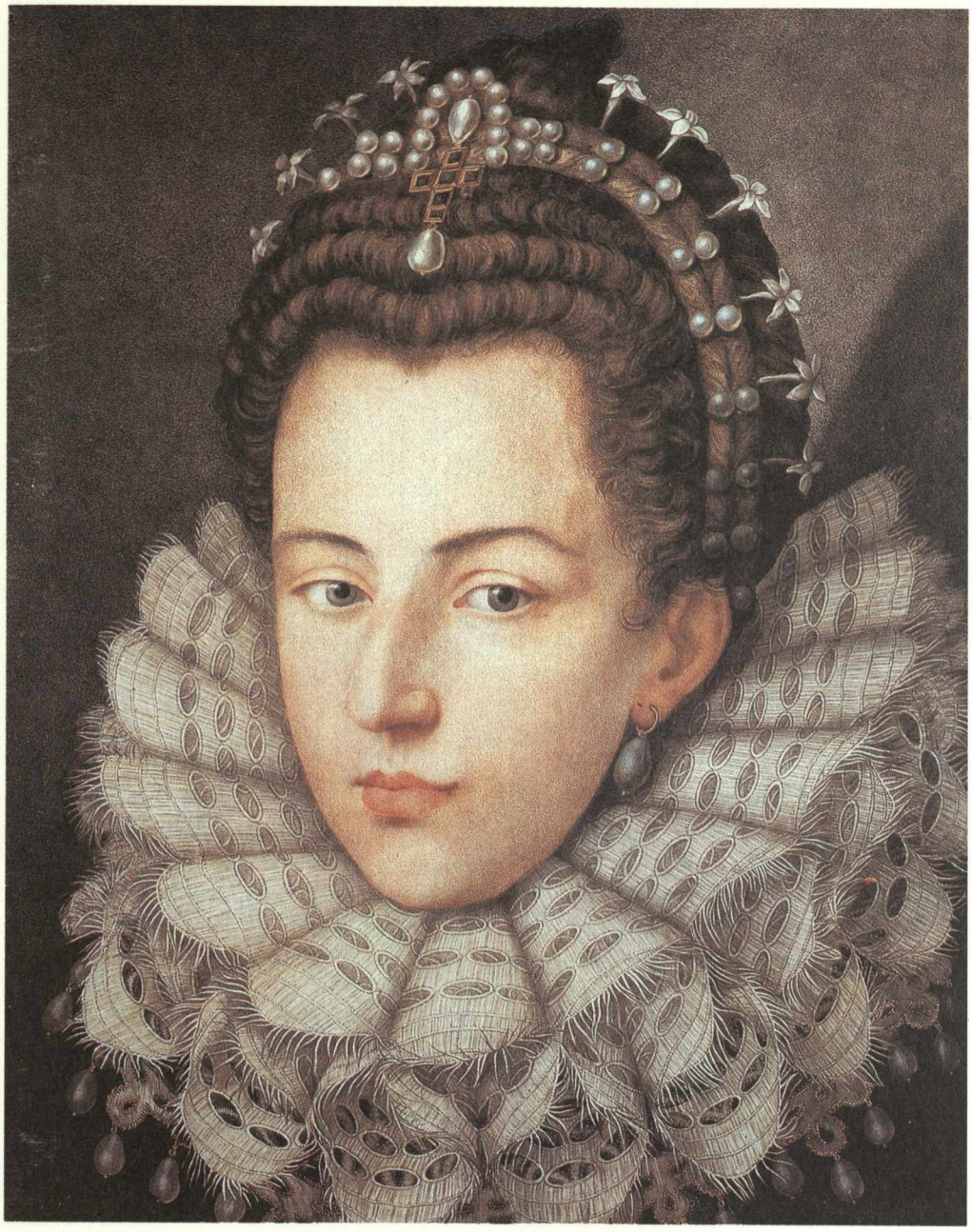
i grandi occhi acuti, una energia in pelle che diventerà il segno dominante. Anche a Torino continuerà a prediligere il costume francese, maniche a sbuffo ampio, cordonate, gorgiera a pizzi a strato multiplo, gli stessi che distingueranno in anni più inoltrati il Ritratto in rosso ora al Palazzo Reale di Torino. Per l'incisione del 1616 il cartiglio accenna ancora a un pensiero petrarchesco, che tornerà in tante varianti moderne nei motti di Filippo d'Agliè:

«En cherchant l'Art humaine
De Vertue la figure
Imite de Nature
La belle oeuvre Chrestiene.
Tu, che l bel di Dio mirasti
Nel Ritratto di Christiana
Non mirar cosa profana,
Poiché l guardo tuo sacrasti».

E tra i primi ritratti anche uno all'aperto, a caccia[6], con il duca Carlo Emanuele I. La scena, in un dipinto entro cartella ancora manierista che isola l'ovale, introduce le mute dei cani, nel parco — probabilmente il Viboccone —; l'anno è il 1620, e lo si deduce dai costumi e dalla fisionomia del duca. Il paesaggio è ripreso dalle incisioni del Tempesta, ma anche dal vero, con i cinghiali braccati, il colloquio del duca con Cristina, del tutto distratti rispetto al trafficare dei «valets à pied» e dei «piqueurs» intorno alla selvaggina: si trattava di «bêtes noires», e perciò di una caccia in tono minore rispetto a quella per le «bêtes fauves», che coinvolgevano nella festa e in parata rituale tutta la corte. In questa occasione la gita fuori porta serve a presentare il parco e a discorrere con la giovane sposa.



41. Giovanna Garzoni, Vittorio Amedeo I. Firenze, Pitti.



42. Giovanna Garzoni, Caterina d'Austria. Firenze, Pitti.

Tutto superato nei ritratti dopo il 1631, in presenza di Cristina duchessa di Savoia, dopo la morte di Carlo Emanuele I e la presa di potere di Vittorio Amedeo I e di lei. Si studiava una posa che potesse fissare un legame moderno con la memoria delle genealogie sabaude: e si spiega in questo senso il Ritratto in rosso di Cristina, ora al Castello di Racconigi, costruito con una forza sconosciuta allora a Torino nella pittura dinastica.

Nel 1632 era intanto approdata a corte, indirizzata forse su consiglio di Cassiano dal Pozzo, la miniatora medicea Giovanna Garzoni [7], invitata espressamente da Cristina che il 28 aprile 1628 scriveva al suo ambasciatore a Roma, Ludovico d'Agliè, di «volerla al più presto che si potrà» e di assisterla per «incamminarla in qua il più prontamente e sicuramente che sia possibile»; manda in quell'occasione un passaporto e cento doppie per il viaggio. Il d'Agliè ringrazia, e assicura che le tempre di quei vivissimi colori si impiegheranno degnamente nel ritrarre le regie e immortali fattezze di Sua Altezza Serenissima. Ma conosciamo, del soggiorno a corte della Garzoni, dal 1632 al 1637, stipendiata lire 3000 annue, solo il Ritratto di Vittorio Amedeo I, identificabile con certezza e ora agli Uffizi, poiché nel pendant del Ritratto della duchessa, nella stessa Galleria, è piuttosto da riconoscersi Caterina d'Austria, madre del duca Vittorio Amedeo, e non Cristina, la moglie; a questa conclusione porta il riscontro con il Ritratto di Caterina ora al Castello di Racconigi, presentata con la stessa acconciatura di gelsomini, stessi gioielli e perle, la croce tra i capelli; stesso costume e identica fisionomia. Solo gli occhi sono stati schiariti, con la luce congeniale della Garzoni, che lavorava riprendendo appunto quel precedente ritratto; la duchessa era infatti morta nel 1597.

Per Vittorio Amedeo I, con una eloquenza tenera e aderente, il pennello di martora insuperabile aveva ripreso la cascata ondulata dei capelli che ricadono da un lato, sulla spalla sinistra, come in un ritratto di Carlo I d'Inghilterra; unico ornamento i pizzi: li ritroviamo, a distanza di pochi anni, citati nell'Inventario post mortem (1638), tra l'abbigliamento d'uso quotidiano, caro a chi continuava ad essere impegnato in campagne di guerra e poteva scegliere di rado l'abito di caccia o quello di casa e di parata.

Per la miniatura pendant, con la duchessa Caterina, la luce color perla si sovrappone ai lineamenti e rende trasparente lo sguardo, passa al diadema-cornice delle perle e ai gelsomini, al colletto di pizzo alla spagnola, di foggia manierista, escurialense. E soprattutto ci è restituita la sfumatura lavorata con una punta di giansenismo alternando natura e arte, per un carattere costruito (la mente che era riuscita a governare il cuore) a completare una perfezione morale tanto apprezzata a corte. La Garzoni aveva indugiato sul punto dei pizzi antichi, lavorandoli a cornice del volto, in omaggio alle arti e ai mestieri che allora trionfavano nei ricami, esibiti come beni preziosi nella Wunderkammer delle principesse; anche a Torino, in quelle camere delle meraviglie, la miniatrice aveva trovato le campionature giuste, quelle antiche per la grande duchessa,

43. François Josserme de L'Ange, Georges Tasnière, Vittorio Amedeo I, da Ferrero di Lavriano, *Augustae Regiaeque Sabaudiae Domus Arbor Gentilitia...*, 1702. Torino, Biblioteca Reale.

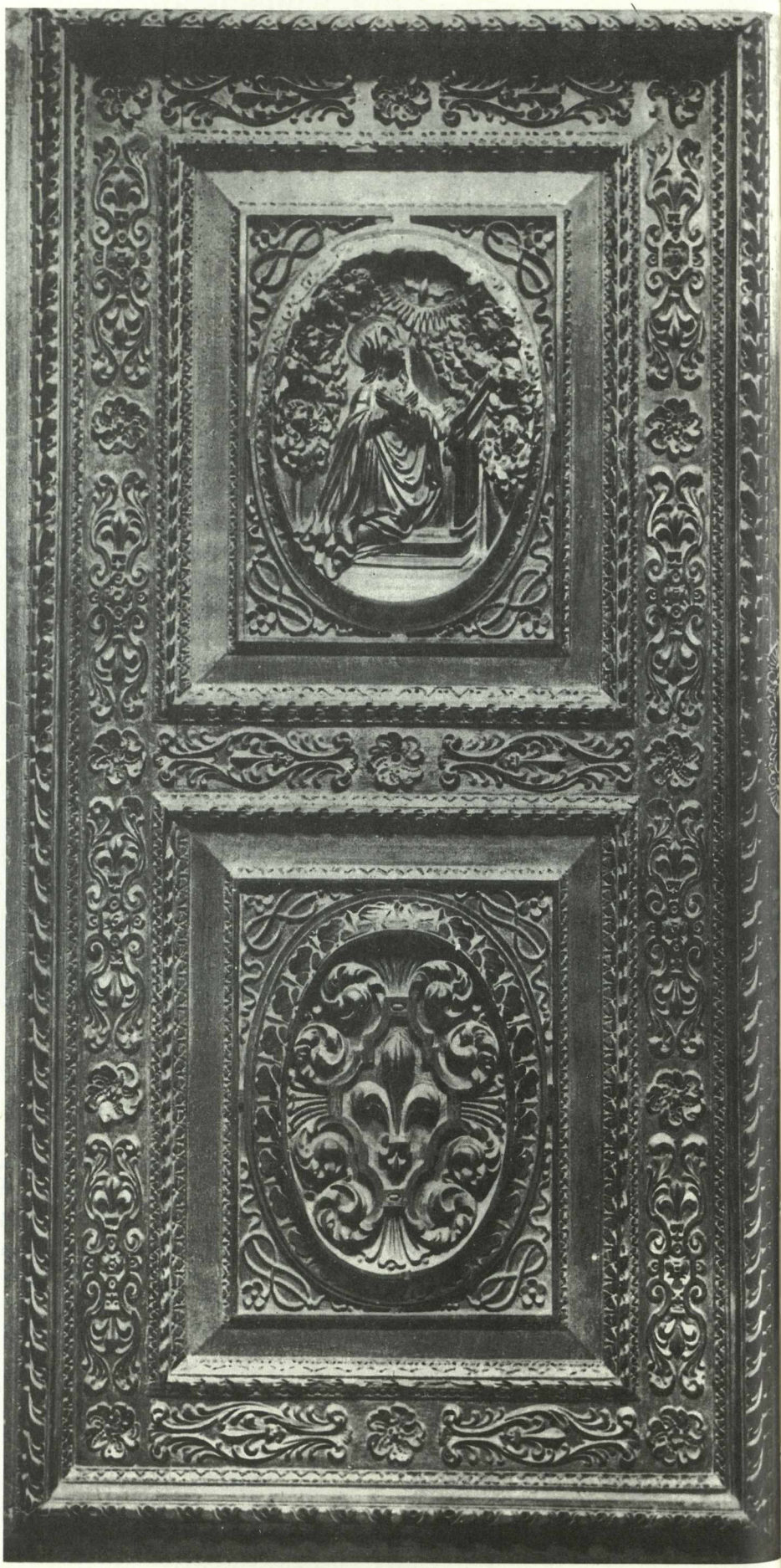
44. Pierre Daret, Cristina di Francia, duchessa di Savoia.
Parigi, Bibliothèque Nationale.

figlia di Filippo di Spagna, moderne per Vittorio. Altre commissioni avevano riguardato Ritratti di memoria, per Emanuele Filiberto e per Carlo Emanuele I, e sono i due esemplari in miniatura, n. 308 e n. 309 conservati ora in Palazzo Reale, dove il pointillisme intelligente, in grigio argento, aveva trovato una sorta di patina evocatrice rispetto al Ritratto del duca vivente, a lume solare, diffuso. Un altro Ritratto, eseguito alla corte per l'abate Filiberto Scaglia di Verrua, sarà cercato invano e con ostinazione dal suo proprietario, indirizzando lettere

alla pittrice tramite l'ambasciatore di Toscana a Parigi; altre opere, comprese due nature morte, erano invece citate dal Della Cornia nel suo Inventario del 1635, e ne conosciamo i soggetti: leprotto con frutti, e ancora un catino con vari frutti. Guardando oltre le incisioni che divulgavano allegorie e storie dinastiche per un condensato ormai consunto, di Eroi e di guerrieri, il Ritratto voluto da Cristina diventa strumento flessibile per aderire alle immagini famigliari: il bulino sceglie le età più mature e quelle più tenere, e l'incisore Boetto fissa la duchessa ma anche il piccolo Emanuele II; accanto una intera galleria di personaggi, visti non come icone ma come persone vere. Sono gli avvocati e i letterati che si avvicendavano a corte e ancora tenevano i contatti con la

45-46. Guglielmo Dupré, Medaglia di Cristina di Francia,
Ritratto e impresa *Plus de fermeté que d'eclat*, 1635. Torino, Museo Civico.

provincia. Cristina è riconoscibile, e vuole essere riconosciuta: l'acconciatura è semplice e robusta, a riccioli spessi, in un primo piano deciso; un semplice filo di perle e altre perle, a doppio giro, sulla scollatura profonda che Boetto riesce a mitigare. Aveva restituito al vero i pizzi ma anche i particolari per lo sfondo, nodi di Savoia e le rose di Cipro, status symbol importante, poi le stoffe e le sete sobrie, senza neanche tentare di competere con van Dyck. Boetto è il primo a ritrarre Cristina fuori dalle convenzioni e dai modelli idealizzati



47. Pietro Botto,
Porta intagliata
con l'Annunciata
e il Giglio di Francia.
Già Torino,
chiesa del Carmine,
proveniente
dal Monastero
dell'Annunziata.

che avevano livellato il ritratto di corte. Nessuna fissità emblematica nello sguardo riconoscibile come pochi, a cui Boetto applica la sua percezione come un giudizio sulla realtà che lo circonda e a cui la duchessa tiene molto; tono intenso per gli occhi e per la cornice altrettanto forte dei capelli, costruiti con il ricciolo a codino che accomuna la duchessa e Vittorio Amedeo, e si riconosce anche nelle medaglie, altrettanto meditate in quegli anni.

Non era una svolta casuale. Il grado diretto affrontato dal Boetto per il ritratto dei duchi, e che si distingue specie per quello della duchessa, era il risultato di lunghe discussioni e affonda in un retroterra consistente. Di fronte al costume di rappresentanza, affidato da Cristina fin dal 1620-30 alle perle e ai velluti, misti ai damaschi, contava ancora un modello ben presente, che si ricollegava a Enrico IV e a Maria de' Medici e ai loro caratteri. «Liberissimo, buon ascoltatore ed estimatore dei consigli di Montaigne», Enrico IV aveva insegnato alla figlia molte cose e una in particolare: cercare il punto giusto, se possibile, per superare gli intrighi, i contrasti.

Cristina giovanissima non aveva dimenticato le Vert-Galant anche quando la scena era cambiata a Parigi con la morte del re, assassinato il 14 maggio 1610, ed era entrato nelle stanze di corte il fiorentino Concini con il suo discusso entourage. Appoggiato da Maria de' Medici, aveva raggiunto una posizione di primo piano, ambizioso, fra gli intrighi e il denaro arrischiato, in un giro di prestatori e finanzieri reali. Qui era scattata l'insofferenza del giovane Luigi XIII. E per il Concini morte violenta, con un salto dal ponte del Louvre: «Confiscati in profitto della Corona i suoi feudi che dalle larghezze della Corona erano venuti. Anche gli altri beni entro i confini del Regno furono devoluti al Re. Gli stranieri furono dichiarati incapaci di onori, cariche, magistrature, governatorati, in tutto il territorio del Regno» (Richelieu, *Mémoires*).

La diffidenza, di stanza a corte, aveva nutrito Cristina. Altro nutrimento la galanteria, quella ardita del padre, ossessiva, che lo aveva scavato e che concludeva con lui, come un ultimo atto, le fortune d'amore cresciute al Castello di Fontainebleau con Enrico III. Accanto si era fatta strada una galanteria più moderna, quella coltivata dal duca di Buckingham, George Villiers, ambasciatore in Francia per decidere il matrimonio di Maria Enrichetta sorella di Luigi XIII e di Cristina, con il re inglese Carlo I; il duca era prediletto da van Dyck per l'eleganza che sarebbe divenuta un prezioso Leitmotiv per i suoi ritratti, un unico, sensibile tessuto su toni di velluto per vestito, capigliatura, pizzi e sguardo; un modello che trova riscontro nel Ritratto di Vittorio Amedeo I, della Garzoni. Molti altri eroi galanti, alla corte di Luigi XIII; ma su tutti le decisioni di Stato, anche per il matrimonio di Cristina con Vittorio Amedeo di Savoia, concluso mentre la regina madre era prigioniera a Blois; e aveva deciso il duca di Luynes. Le opposizioni interne, la prigionia, non avevano scalfito Maria de' Medici e il suo gusto per il trionfo; Anna d'Austria, la giovane sposa

di Luigi XIII, era entrata in diretta competizione, ed era una presenza che i ritratti fissavano con simpatia: «pettinatura piena, ondulata, tutta riccioli. Molta cipria, pelle bianca, bellissima: occhi stupendi, in cui maestà e dolcezza si erano unite. Il colore, striato di verde, conferiva allo sguardo una particolare vivezza. Fisionomia nobilmente altera, ma senza rigida fierezza». Così le *Memorie* di Paul Clermont di Montglat, gran maestro del guardaroba di Luigi XIV. Quel ritratto servirà direttamente anche a Cristina. E come la regina Anna, Cristina avrebbe voluto una corte folta di dame eleganti, che non era facile coltivare a Torino, negli anni di Carlo Emanuele I; difficile orientare l'aristocrazia alle nuove mode. Tra la nobiltà piemontese, la giovane duchessa non aveva trovato il circolo che a Parigi contava la duchessa di Montmorency, madame de Montbazon, madame de Guémené, madame de Chevreuse, mademoiselle de Rohan, mademoiselle de Guise, mademoiselle de Vendôme.

Conosciamo l'entourage di Cristina, presente alla sua tavola. In quell'area aveva provato a sostenere, fra diffidenze e curiosità, una sua prima politica di corte, tra l'opposizione irrigidita delle Infanti. Altri avversari, la principessa di Borbone, sposa di Tommaso, e gli attachés del cardinal Maurizio, potente anche in provincia, fra l'antica nobiltà. Le rimproveravano l'insieme del suo disegno e ogni particolare, soprattutto quel suo «spirito» che riusciva a far coesistere le passioni del cuore e quelle della mente, una politica attiva, come una massima di vita. Di fronte alle difficili sorprese delle nuove alleanze, le famiglie nobiliari si erano divise: anche le lettere di ministri indicano un'attenzione entusiasta, che poi diminuisce per spostarsi verso il principe Tommaso e Maria di Borbone, quando i Carignano diverranno rivali potenti; ma in un primo tempo la duchessa è il polo fisso, e per lei si prepara un piedistallo che può tener testa alle ambizioni di Luigi XIII, il potente fratello. Si possono scegliere come esempio le lettere dello Scaglia di Verrua, negli anni ultimi del ducato di Carlo Emanuele I, e quelle degli anni immediatamente seguenti, dopo il 1631, con Vittorio Amedeo I, giovane duca.

Per meglio incorniciare il crescere politico, nel 1629 il soggiorno a Roma degli ambasciatori sabaudi aveva avviato scambi continui con la politica artistica d'avanguardia: per Torino si propongono acquisti importanti, che avrebbero cambiato il volto della capitale. Ma non tutto era arrivato. Si pensava alla quadreria ma soprattutto alla reggia, e più che alla pittura alle arti preziose utili per l'arredo. Si desideravano argenti, lavorati e di pregio. E gli inventari registreranno molti acquisti concreti, ma non così robusti come le trattative sembrerebbero confermare: erano spesso un sondaggio, un tentativo ottimista, di fronte a possibilità finanziarie limitate.

Anche di fronte alla volontà di aggiornamento delle collezioni, che il duca segue tenace, fino al 1630, è chiaro un altro indirizzo più moderno. La volontà d'arte di Cristina non si rivolge alla memoria dell'antico; alla ricerca dell'«ubi sunt» rivolta a cose del tempo passato, subentra una certezza che afferma un

48. Giovenale Boetto (attr.), 1634 ca., Cristina di Francia.
Istituto Bancario San Paolo di Torino.

suo «hic et nunc»: qui, ora, trovano posto le tensioni di vita, le contraddizioni, di fronte alla religione come di fronte alla mitologia e alla cultura della corte, una vita moderna che Boetto e poi Cairo per primi riescono a impersonare, accostandosi alle tragedie del Della Valle.

Per Cristina, e per i suoi artisti, ogni tema diventa immagine di cose vissute che cercheremmo inutilmente prima di lei. Per questo vanno rivisti a questa luce anche i disegni che preparavano gli stucchi per il Valentino, con lo slancio e il sorriso degli angeli-amorini, le cariatidi drammatiche e le cornucopie, con le nature morte fiorenti, frutti e rimandi simbolici scoperti. Contava la realtà più concreta e semplice, scarnificata per mano dell'incisore Boetto [8], e altrettanto quella abnorme, sfuggente e allusiva proposta dal teatro del Cairo [9], pittore d'avanguardia. È Cristina a sostenere questa svolta, ad avallare come prima mossa un suo tipo di ritratto, che per mano del Boetto la presentava senza il maquillage dell'adulazione cortigiana.

Ma non va dimenticato il tipo di «ritratto riservato», anzi riservatissimo, che si ritrova al di fuori delle gallerie ducali e delle antiche infilate con le genealogie sabaude. E uno, con perle, ricami e stoffe fiorite, di gran classe, è giunto nella collezione dell'Istituto Bancario San Paolo di Torino, in anni recenti. Si stacca di netto di fronte alla ritrattistica che la corte donava alle famiglie legate da una devozione ricorrente, per alte cariche, ed erano premiate con quegli esemplari di routine, vere e proprie repliche, ordinate dalla corte a pittori specialisti, tra i primi Ferdinando Helle, che nel 1619, da Parigi, fornisce all'ambasciatore Scaglia di Verrua fino a ottanta ritratti dello stesso tipo-omaggio.

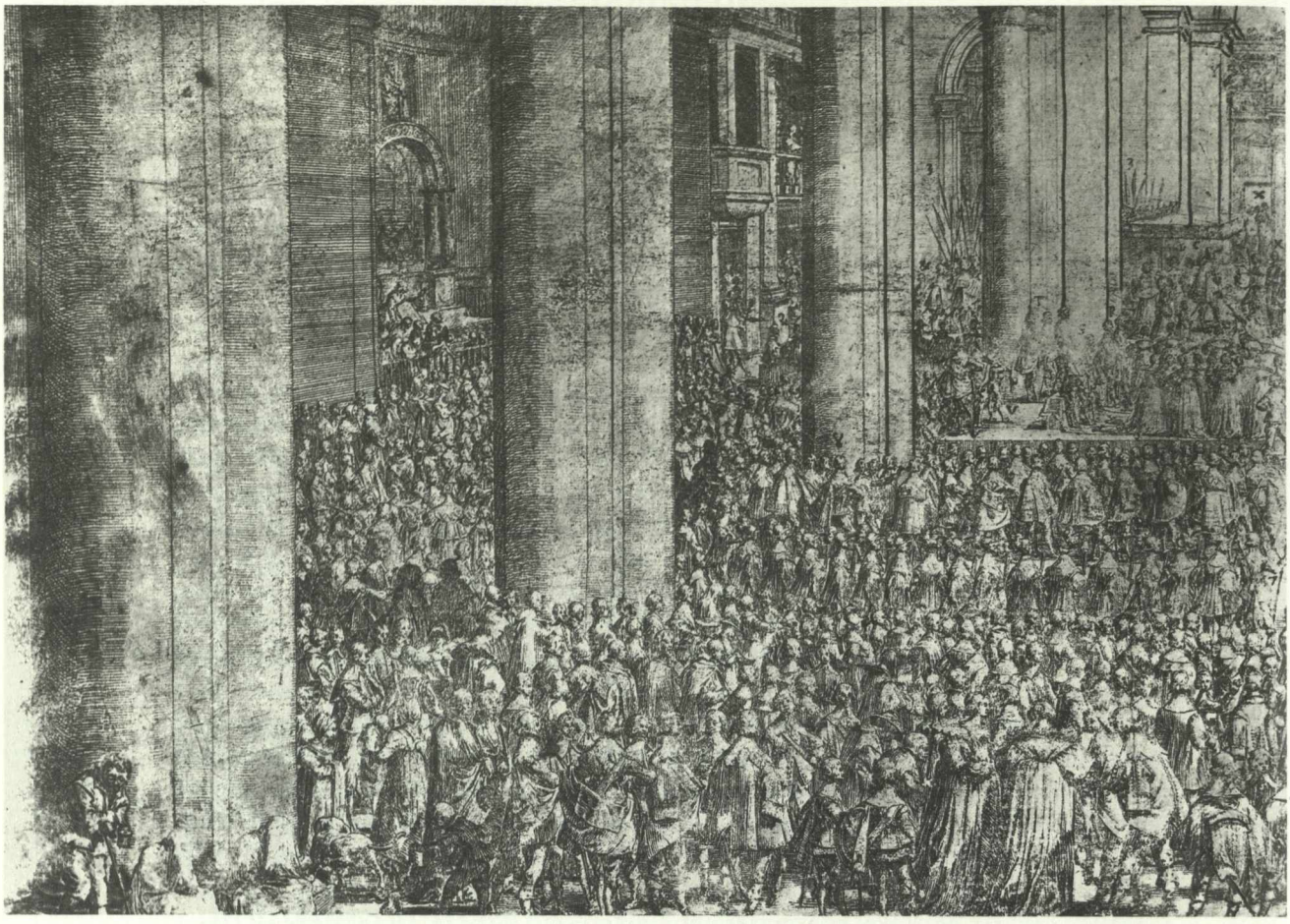
Accanto esisteva l'iconografia dedicata ai rami di corte meno diretti, in particolare ai figli non legittimi, che poi riuscivano in alcuni casi a distinguersi, a cominciare da don Felice di Savoia, figlio di Carlo Emanuele I, che si riconosce nel Ritratto ora al castello di Racconigi. Altri ritratti, altrettanto liberi e non convenzionali, presentavano il cardinal Maurizio giovane con la porpora che poi resterà solo un ricordo, dopo il matrimonio con Ludovica di Savoia. Ma soprattutto Cristina, per parte sua, aveva un suo tipo di Ritratto privatissimo, un ritratto riservato messo a punto al di fuori del cliché impostato ad uso esclusivo della corte. Tra i suoi pittori Cristina aveva scelto i francesi — Helle, i Beaubrun, i Dufour [10] — ma anche il Cairo, venuto da Milano. A tutti aveva imposto quella che si potrebbe definire «l'attrazione del primo piano», ed era il genere amato da Filippo d'Agliè. Quei ritratti si distinguono per una messa in posa fuori dalle convenzioni, sul punto di ritrarre dal vero il robusto scorcio della duchessa, un volto che in altre occasioni appariva più sfocato e levigato.

Per quel genere autentico, centrato sulla vitalità e sulla naturalezza, può tornare utile qualche appunto che risale alle visite in collezioni private negli anni di preparazione alla Mostra del Barocco, e perciò databile dal 1960 al 1963, anno della memorabile esposizione. Per quei pezzi, poi non richiesti in mostra perché troppo poco monumentali, avevo segnato anche le misure, 70 × 60 cm

di larghezza, e qualche altro dato preciso per i riscontri con Cristina trentenne, formato naturale a busto completo, su fondo nero; capelli liberi lisci che sfiorano le spalle e la fronte intatta; occhi neri che accentuano la floridezza chiara della carnagione; il risalto delle perle a girocollo stretto; scollatura profonda orizzontale, secondo il costume che si ritrova nei disegni di Daniel Dumonstier, ora al Louvre, per la duchessa di Longueville o per la marchesa di Sablé; alto bordo bianco trasparente sulla veste scura, ma soprattutto, appariva accentuato, in questi ritratti più che in altri, il rosso carminio, per le labbra, diverso anche da un ricordo rubensiano. Era un grado diretto, fuori di ogni citazione di cultura. Grande risalto per il naso — dei Borboni — e per le spalle, che erano state altrettanto scoperte dagli scultori del Barocco romano, da Bernini e dal Mochi. Era ormai debellato il legame con «l'arte senza tempo» che ancora trionfava a Torino con Caterina d'Austria, la sposa silenziosa di Carlo Emanuele I. In quegli anni Cristina sceglie invece il Cairo, di ritorno da Roma, per opporre un suo pittore moderno al van Dyck legato al principe Tommaso, conquistato dal potere delle sete esibite dal pittore fiammingo. La duchessa avrà poco scambio anche con la Garzoni, che rendeva a suo vedere troppo diafane le fisionomie affidate alla pergamena; lo possiamo dedurre dalla scarsità di commissioni offerte alla miniatora medicea, che passa da ritratti commemorativi a quelli per i duchi regnanti, — solo due, per altro neppure troppo celebrati — e poi qualche natura morta di frutti.

Con il Cairo Cristina aveva certo discusso del nuovo corso della pittura e della scultura che si era fatto strada a Roma dopo il 1630. Gli chiede di essere naturale di fronte alla sua naturalezza. E sceglie con lui una strada diversa, rispetto a quella dell'élite sofisticata che porterà al van Dyck, tra Genova e Londra, ma anche rispetto al modo raffinato che sarà costruito dai Beaubrun, in omaggio all'«esprit» di quotidiana «finesse» che coinvolgerà anche il circolo delle «belles amies de Port-Royal». Difficile ora trovare i ritratti documentari del Cairo per la corte di Torino, anche se è possibile qualche attribuzione, affrontando da questo punto di vista gli esemplari della galleria iconografica del Castello di Racconigi — la Cristina in grande, con scettro e corona, sei fili di perle e un filo diritto, fino a terra; tre perle per gli orecchini e altrettante per il pendente di diamante; perle alle maniche e al collier; a conclusione il tappeto che potrebbe da solo sostenere l'autografia per il Cairo; e altro ritratto ancora, per largo, con colonna e corona di perle —. Soprattutto è possibile ricostruire quell'itinerario con i ritratti nascosti in altri soggetti, quelli per esempio biblici, che avevano direttamente portato in primo piano anche i personaggi della corte. È il caso del Mosè ritrovato, di mano del Cairo, su cui si potrà sostare discutendo del pittore e del suo scambio con Cristina.

Tra i ritratti importanti ma su una linea di cerimonia, quello per Cristina duchessa circa il 1640, ora alla Galleria Sabauda; a figura intera, si volge di tre quarti indicando la corona ducale, abito rosso sontuoso, con gli stessi gioielli,



le perle, che si ritrovano nella miniatura preziosa ora al Museo Civico di Torino; manto con fiordalisi, in grembo un cagnolino épagneul; era stato studiato in presenza della duchessa da un pittore francese che dimostrava di superare i modi della routine applicata ai ritratti dinastici da Ferdinando Helle, abituato a confezionare le immagini di corte a decine — ottanta, trenta, venti per ogni commissione sono citati nei documenti per Torino dal 1619 al 1624 —. La ripresa in questo caso si affianca invece ai modi del Mignard, sul tipo che poi approderà al Ritratto di Madame de Sevigné. Una traccia affine era seguita dai Beaubrun, e con il loro atelier l'ambasciatore Scaglia di Verrua era in contatto a Parigi fin dal 1644; è stata riconosciuta la loro mano nel Ritratto della principessa di Savoia duchessa di Nemours [11], ora a Torino, al Museo Civico, che riprende, in una redazione meno eclatante e fiorita, con meno gioielli, la stessa posa della Grande Mademoiselle (1655), ora al Prado, una delle immagini più fedeli nel cuore del secolo che aveva inventato le «gallerie delle Bellezze alla moda», e le divulgava nelle incisioni. Il segretario della Grande Mademoiselle, Segrais, l'aveva aiutata a riunire i volti dei personaggi che gravitavano

49-50. Giovenale Boetto, Rinnovazione della lega con i Cantoni svizzeri nel Duomo di Torino (particolari), 1634. Torino, Galleria Sabauda.

nel circolo della duchessa, ed era nata così l'edizione dei *Divers portraits recueillis en l'année 1659*; la terza edizione presentava nel frontespizio una galleria immaginaria, con i ritratti inseriti su colonne, sul tipo dell'ambiente che Mademoiselle aveva messo a punto nel Castello di Saint-Fergeau, con le più celebri personalità di quegli anni. L'atelier dei Beaubrun era molto richiesto, e aveva stabilito prezzi diversi a seconda dei formati — venti pistoles per i ritratti in piedi, sedici per le dimensioni minori —; in quello studio si recavano le intelligenze di Parigi, compresa Madame de Lafayette, e la loro pittura aveva capito le sfumature di molte conversazioni; quelle dei circoli che sostenevano la poesia preziosa ma anche quelle che, dal 1640, indirizzavano la Grande Mademoiselle ad apprezzare Port-Royal.

Su una identica linea si cercava in quegli anni un ritratto-immagine della capitale. Torino avrebbe trovato una piazza — nella Città Nuova — a riscontro emblematico con quella dell'antico Castello; era un pensiero fisso anche per Cristina, tutt'uno con il crescere del Valentino. Per la piazza il modello sarà anche più moderno, una eleganza sedimentata, pronta per entrare nella memo-

51. Daniele van Mytens il vecchio e Enrico van Steenwick il giovane, Carlo I re d'Inghilterra, 1627. Torino, Galleria Sabauda.

ria dei viaggiatori e in quella collettiva, come un paradigma del classico, abbinato all'utile e all'abitabile. E per mettere in cantiere questo programma si era discusso confrontando i progetti dei castelli francesi; molti suggerimenti dai trattati, cari ai Castellamonte, e tra gli architetti si era fatto spazio non solo agli ingegneri delle fortificazioni ma a un personaggio arrivato a Torino da poco e già molto quotato, Giovenale Boetto, da Fossano. Le forze della provincia, con il Botero e il Tesauro, erano di casa a corte, ma al Boetto, alla sua concreta semplicità si ritaglierà uno spazio, negli anni di Cristina, che ancora oggi emerge in primo piano.

Su una richiesta precisa, di Vittorio Amedeo I e di Cristina, l'incisore Giovenale Boetto si inserisce sulla strada della pittura storica: i duchi volevano registrare con immagini esatte i fatti memorabili del ducato e le lettere patenti per la nomina di lui a ingegnere e architetto risalgono al 1631; era stato presentato a corte con ogni probabilità dal letterato Tesauro, anch'egli fossanese; un pagamento del 1635, per «disegni, intagli et fatiche fatte in servitio nostro» si riferiva alla ripresa dal vero, nel Duomo di Torino, della cerimonia per il rinnovo della lega con i Cantoni cattolici svizzeri, avvenuta il 4 ottobre 1634. Nello stesso anno il Boetto aveva ritratto la Veduta di Torino con i lavori di fortificazione dei nuovi quartieri; il duca è in primo piano, a cavallo, mentre dialoga con l'architetto Carlo di Castellamonte che gli mostra il suo progetto; lo scorcio in prospettiva tagliente, è in stretto parallelo alle vedute di Callot, mentre per la cornice era servita una cartella animistica, con puttini e mascherone, al centro il collare dell'Annunziata, intorno i nodi sabaudi come si ritrovavano al Valentino, di mano dei luganesi. Ancora nel 1634, affiancato dal Tesauro che dettava storie e motti, il Boetto aveva atteso a undici pezzi con Fatti memorabili di Vittorio Amedeo I e dei suoi avi, per servire alla illustrazione della tesi di Carlo Francesco di Robilant, e si riconosce il duca a cavallo, un anticipo evidente rispetto ai gruppi equestri presenti negli affreschi del Molinari in Palazzo Taffini d'Acceglio a Savigliano, un'impresa che coinvolgerà anche il Boetto [12]. Con lo stesso realismo, egli introduce a corte un'ottica decisa a restituire corpo e concretezza alla pittura storica inserita allora a monoblocco nella metafora, con un nodo inscindibile. E quando gli avevano chiesto una veduta di Torino, spiegandogli che si trattava dell'ingrandimento urbanistico a cui metteva mano il principe per la nuova capitale, si era sforzato di rendere chiaro intanto il colloquio del committente con l'architetto, ma anche, in lontananza, la Città e il profilo delle Alpi.

Con Vittorio Amedeo il ritratto si era aggiornato guardando alle riprese equestri di Rubens per Maria de' Medici, nella grande galleria del Palazzo del Lussemburgo, di cui parlava tutta Europa e anche Torino; e altrettanto contava il Trionfo del duca di Buckingham, del 1627, in tutto degno di Bernini. Il duca piemontese poteva così provare una sua posa a cavallo, slanciato in primo piano, nelle incisioni che serviranno al Molineri per i suoi affreschi in Pa-

lazzo Taffini con le Battaglie ducali vittoriose. E sarà il ritratto equestre a siglare questa sequenza di storia dinastica. Vittorio Amedeo I prestava attenzione a un'iconografia che doveva presentarlo alla pari del grande padre, il duca Carlo Emanuele I; anzi, aveva trovato il timbro della pittura moderna scegliendo appunto un pittore come il Cairo, che lo aveva ritratto a mezzo busto e in piedi, con attenzione alle stoffe preferite. E lo dimostrano due esemplari al Castello di Racconigi. Accanto aveva sostenuto l'idea dinamica del cavaliere-condottiero; e aveva certo discusso di fronte agli arrivi dei dipinti che la corte inglese aveva inviato in omaggio; era il caso del grande Ritratto del cognato Carlo I d'Inghilterra, di mano di Daniel van Mytens e di van Steenwick, datato 1627, ora alla Galleria Sabauda, che nel 1630 è ricordato nel Castello di Rivoli. Il quadro era famoso, e il pronipote del pittore, a Vienna, ancora nel 1740 conservava devotamente il disegno originale. Ai due autori era costato due anni di lavoro, e nel 1626 si era conclusa l'architettura, con l'esattezza tipica degli olandesi, l'anno successivo il ritratto del re a ventisette anni: la luce del doppio porticato in grigi a lume radente, tutt'uno con la calma finezza del re, era una cornice forte e sublime, congeniale al neoplatonismo condiviso alla corte inglese da Carlo I e da Enrichetta Maria, la sorella di Cristina. È un capitolo essenziale, illuminato in anni moderni da parte di Roy Strong [13]. Ed era un traguardo non sfiorato alla corte piemontese, diversamente orientata. A Torino si apprezzavano ritratti in posa come quello di mano del Mytens, 1630 circa, con Carlo I e Enrichetta Maria in partenza per la caccia, ora ad Hampton Court; non si condividevano punte come il Carlo I a cavallo, circa 1638, del van Dyck (National Gallery), ispirato alla «divinist Melancholy» de *Il Penseroso* di Milton, ed è il trait d'union perfettamente commentato da Roy Strong.

Nella svolta affrontata dal ritratto di corte, un posto importante avevano avuto il principe Tommaso Francesco di Savoia-Carignano e Maria di Borbone, uniti in un matrimonio destinato a creare un controaltare robusto alle ambizioni di Cristina, per il potere politico e per il treno di vita, che i Carignano tenevano il più possibile alto e aggiornato sulla linea europea. Il costume era tale da poter entrare, anche per il principe Tommaso, nel Ritratto di van Dyck, pronto a cogliere i particolari dei pizzi a onda, sull'armatura, lo sguardo acceso, la capigliatura libera e sciolta, all'inglese — e servirà al Pontius per la sua incisione —. Anche più importante il Ritratto del principe Tommaso a cavallo (1634), ora alla Galleria Sabauda, dove il destriero bianco inalberato, di profilo, è centrato in primo piano e il cavaliere sembra emergere da una nicchia fastosa, inventata per una metafora tendente al sublime, rispetto al modello dinamico del cavallo rubensiano. Il principe è inserito in sete verdi che ammantano a cascata anche la colonna, una sorta di trofeo imperiale, un unicum che superava di netto i ritratti di van Dyck per le case patrizie genovesi, per i nobili inglesi, e il trait d'union era con le immagini elaborate per Carlo I d'Inghilterra. Il dipinto di Torino era stato eseguito a Bruxelles alla fine del 1634, e

52. Anton van Dyck, I tre figli di Carlo I d'Inghilterra, 1635.
Torino, Galleria Sabauda.

il pagamento del 1635, 3 gennaio, ammontava a «sinque cento pattaconi». Altra commissione nel 1635, per il Ritratto dei tre figli di Carlo I d'Inghilterra, ora alla Galleria Sabauda, che la regina Enrichetta Maria, madre dei tre bambini, aveva inviato da Londra a Torino alla sorella Cristina per farle conoscere i nipoti. Ne è notizia in due lettere all'Archivio di Stato di Torino.

Enrichetta Maria era molto legata a Cristina, e lo dimostra appunto la corrispondenza con Torino, pubblicata per buona parte e con la massima attenzione filologica da Hermann Ferrero nel 1881 [14]; sono lettere datate dal 1628 al

53. François Josserme de L'Ange, Georges Tasnière, Il principino Francesco Giacinto, da Ferrero di Lavriano, *Augustae Regiaeque Sabaudiae Domus Arbor Gentilitia...*, 1702.

54. Jean Petitot (attr.), Cristina di Francia con il medaglione del duca Vittorio Amedeo I. Torino, Museo Civico.

1663, e toccano agli inizi anni felici, al centro di una corte europea, in primo piano per il teatro e per la pittura affidata a van Dyck. Enrichetta Maria e Carlo erano al centro di un universo illuminato; un neoplatonismo rinnovato aveva irrobustito la poesia delle précieuses parigine, cara alla regina, e il piedistallo, a più sfaccettature, è stato riscontrato con intelligenza appunto da Roy Strong (1972) nei versi di Thomas Carew, per il *Coelum Britannicum* (1634), nello spettacolo di Sir William Davenant, *The Temple of Love* (1635-36), nel *Temple Restored* di Aurelian Townshend, nei poemi di Edmund Waller; altrettanto chia-

ro, a lettere d'oro, il legame della poesia di Herrick e di Ben Jonson con l'iconografia che presentava la coppia regale nell'atto di scambiarsi la corona di lauro e di olivo, ed era soggetto ripreso da van Dyck circa il 1632, nel Doppio ritratto ora al Palazzo Arcivescovile di Kremsier e in altra versione che è stata attribuita con buone probabilità a Daniel Mytens, circa il 1630-32, ora a Welbeck Abbey.

Per mano di van Dyck la «bellezza divina» di Enrichetta Maria rifletteva la Divina Idea del Tempio di Amore; era ugualmente «Regina della Britannia» e «Regina di Amore». Van Dyck aveva reso tangibile «quella pura intelligenza», rivestita in sete, e accenni in parallelo sono nelle lettere pervenute a Torino, inviate a Cristina, nel novembre 1635: «je n'ay point de plus passionné désir que d'entretenir l'inteligence entre nous deux...»; e infine nell'attenzione al Ritratto per i figli: Cristina deve conoscere i nipoti, e van Dyck discute con Carlo I proprio sull'abbigliamento; il risultato, nell'ottica del pittore, rispecchia in ogni luce delle sete e degli sguardi quel neoplatonismo assorto, per Carlo principe di Galles (poi re Carlo II), in età di cinque anni, per Enrichetta Maria (poi principessa di Nassau-Orange), di quattro anni; Giacomo, anni due (diventerà re Giacomo II). La lettera a Cristina accenna alla mancanza di pazienza della bambina, che aveva portato in lungo il lavoro di van Dyck; e in altra, dell'ambasciatore di Savoia a Londra, il conte Cisa, in data 29 novembre 1635: «elle me dit [la reine] quel le Roy estoit fasché contre le peintre Vendec pour ne leur avoir mis leur tablié comme on accoustume aux petits enfans...». Quindi nessun corsetto o grembiule; le sete erano la cornice migliore per quell'arcadia che doveva raggiungere la corte al di là delle Alpi. Ed erano sete in bianco dorato per la vivace Enrichetta, il rosso «capucine» misto al vermiglione, con passamanerie in oro e pizzi per Carlo, accanto il tono fulvo per il cane; il viola, con trasparenze che sembrano preludere Watteau, per Giacomo, un colore molto vicino al «gridelin» preferito da Cristina. Allo sfondo rose vere, le stesse in primo piano; un pomo, simbolico e beneaugurante, per il piccolo, assorto, con lo sguardo lontano.

Le lettere registrano, tra le due sorelle, un colloquio fitto, costellato di notizie quotidiane: le gravidanze, le nascite; i contatti che Enrichetta Maria promette, solo se saranno utili a Cristina, ottobre 1635; la morte di Vittorio Amedeo I, nel 1637, le discussioni per il titolo di Altezza Reale; la morte del principino Giacinto a Torino il 4 ottobre 1638; l'assedio di Torino, nel 1639; e poi gli anni difficili per Enrichetta Maria, coraggiosa e raffinata in ogni momento, coinvolta dopo il 1640, in Olanda, in Francia, nelle svolte drammatiche e nelle tensioni sociali che avevano portato l'Inghilterra su una linea ben diversa da quella fissata nei ritratti neoplatonici di van Dyck per Carlo I. Qualche notizia più leggera: la richiesta del musico Flaille, che dopo il matrimonio di Adelaide era a Torino in soprannumero e che avrebbe potuto essere maestro d'arpa per la figlia; sempre molte notizie sulla salute, alti e bassi di Cristina.

Per parte sua Enrichetta (nel settembre 1660) dice di fare grande uso di tè, «une sertaine feuille qui vient des Indes. Sy vous en voulés avoir, je vous en envoyroy, en ayant le melieur du monde».

Nel 1653 lo scambio intorno al «bruit en estant fort dans Paris; la Royne mesme me l'ayant dit»; «que vostre fils mon nepveu et vous ayant esteé mal ensemble... et que c'étoit pour quelque damoiselle». Era l'inizio dell'ingresso a corte di Jeanne-Marie de Trecesson.

[1] Si risale anche per l'arte di corte a Torino, al problema ormai classico, sollevato da F. ZERI, *Pittura e Controriforma. L'arte senza tempo di Scipione Pulzone*, Torino 1957.

[2] Le incisioni, offerte come ritratto di avvenimenti storici, avevano avuto a Parigi, nel primo decennio del Seicento un risalto singolare accanto a quelle celebrative allegoriche inserite in almanacchi, con il Trionfo di Enrico IV, 1607, Parigi, Bibliothèque Nationale, per cui cfr. F. BARDON, *Le Portrait mithologique à la cour de France sous Henry IV et Louis XIII*, Parigi 1974; per l'esemplare con Henry IV, divinité planétaire, la Bardon chiarisce che, al Trionfo di tipo archeologico, occorre aggiungere quello con i pianeti, e infatti Enrico IV appare in figura di Marte planetario, seduto su di un cocchio trainato da due cavalli sotto il segno del Cancro e dell'Ariete, a evidenziare un'immagine ufficiale, strumento di propaganda politica. In altre testate di almanacchi, ora Parigi, Bibliothèque Nationale, coll. Hennin, Cristina appare inserita in nicchia con i fratelli: *Almanach pour l'an Mil Six Cens Dix Composé par M. Baltazart de Monfort, grand astrologue... dedié au très chrestien Roy de France et de Navarre*, studiata dal DUPLESSIS, 1863, I, n. 1355); dal CHAMPIER, 1886; dal WEIGERT, 1961, vol. IV, n. 708. L'incisione con La Regence de la Royne et son prudent gouvernement du Roy et Enfans de France, Jan Le Clerc excudit, L. L. Gaultier Incidit 1613, Parigi, Bibliothèque Nationale, è stata studiata dal WEIGERT, 1961, vol. IV, n. 92; nella figura centrale è riconoscibile Elisabetta, con il cartiglio e il riferimento alla Spagna (sposa infatti Filippo nel 1615); Cristina apre l'insieme, ed è la prima a sinistra, tenuta per mano da Maria de' Medici. L'incisione con il Battesimo dei tre figli di Enrico IV — battesimo unico, per Luigi, Elisabetta e Cristina — era apparsa nella relazione e illustrazione incisa da Jean Le Clerc exc., L. Gaultier sculp. 1606, con il titolo «Réprésentation des cérémonies et de l'ordre gardé au Baptesme de Monseigneur le Daulphin, & de Mes-Dames ses soeurs à Fontainebleau, le 14 jour de Septembre 1606» (esemplari a Parigi, Bibliothèque Nationale, e a Vienna). Per la bibliografia cfr. M. HENNIN, *Monuments de l'Histoire de France. Iconographie de l'Histoire de France des origines à nos jours*, Parigi 1856-63; G. DUPLESSIS, *Inventaire de la collection des Estampes relatives à l'Histoire de France leguée en 1863 à la Bibliothèque Nationale par M. Michel Hennin*, Parigi 1877-84; V. CHAMPIER, *Les anciens Almanachs illustrés*, Bibliothèque de Deux Mondes, Parigi 1886; E. BOUVY, *La gravure en France au XVII siècle. La gravure de portraits et d'allegories*, Parigi-Bruxelles 1929; R. A. WEIGERT, *Graveurs du dix-septième siècle. Inventaire du Fonds Français*, Bibliothèque Nationale, vol. IV, Parigi 1961; e il seguito della catalogazione, R. A. WEIGERT, M. PREAUD, vol. VII, Parigi 1976.

[3] Sul problema cfr. O. G. VON SIMSON, *Richelieu and Rubens. Reflections on the Arts of Politics*, in «Review of Politics», VI, 1944, e in prima redazione a Strasburgo, 1936, oltre a ID., *Rubens et Richelieu*, in «L'Oeil», maggio 1965; cfr. inoltre J. THUILLIER, J. FOUCART, *Le Storie di Maria de' Medici di Rubens*, Milano 1967; J. THUILLIER, *Peinture et polithique: une théorie de la galerie royale sous Henry IV*, in *Etudes d'artes français offerts à Charles Sterling*, Parigi 1975; ID., *La Galerie de Marie de Médicis: peinture, poétique et polithique*, in *Actes du colloque «Rubens e Firenze»*, Firenze 1983; oltre alla recente discussione di E. BATTISTI, *Storia evitata versus storia falsificata*, in *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, Roma 1984; sulla eccezionale politica artistica del Richelieu — modelli di architettura, Galleria degli Uomini illustri nel Palais-Cardinal, collezioni, incisioni celebrative, biblioteca — cfr. il catalogo con contributi di AA.VV., *Richelieu et le Monde de l'Esprit*, Sorbonne, Parigi 1985.

[4] Cfr. *Gli Uffizi. Catalogo generale*, a cura di L. BERTI (schede di M. CRISTOFANI), Firenze 1979, nn. 1269-1275.

[5] Cfr. C. BUTTIN, *Un portrait de Madame Royale à Annecy*, Annecy 1928. Per la bibliografia relativa a Cristina di Francia, oltre al riferimento di base di G. CLARETTA, *op. cit.*, 1868-69, una revisione

critica moderna, per indicazioni di documenti e fonti, con un giudizio critico intelligente e risolutivo di E. STUMPO, *Cristina di Francia*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XXXI, Roma 1985. Per i documenti cfr. Archivio di Stato, Torino, Corte, Storia della Real Casa, cat. 3ª, m. 16, n. 8, *Memoria delle principali negotiationi avvenute durante la reggenza di Madama Reale*; ibidem, Memoria delle negotiationi per la tutela di M. R.; Lettere di principi (Registri lettere di Corte; Minute); Tutele e Reggenze; Lettere particolari a M.R.; Lettere di ministri; Materie ecclesiastiche; negoziazioni con Roma; Matrimoni. Importante l'opera in manoscritti (Archivio di Stato, Torino) di V. CASTIGLIONE, *Historia della Reggenza di Madama Reale C. di F...* (1656); di S. GUICHENON, *Le soleil en son apogée ou l'histoire de la vie de Chrétienne de France, duchesse de Savoie*; e ancora Lettere di principi, Tommaso di Savoia-Carignano; *Memorie per la Vita del principe Tommaso e della Reggenza di Madama Reale*; Parigi, Archives du Ministère des Affaires Etrangères, *Correspondance politique, Savoie-Sardaigne*, voll. XXV-XXVII (1637-49): compreso *Advis donné à Madame Royale de Savoie par le cardinal de Richelieu* e il memoriale *Le voyage du Roi à Grenoble pour voir M. la duchesse de Savoie;* E. TESAURO, *Origine della guerra civile*, Torino 1674; V. SIRI, *Il Mercurio, ovvero Historia dei correnti tempi (1635-1655)*, Casale 1644-67. Molti documenti sono discussi da A. PINELLI, *Memorie ragguardanti alla storia civile del Piemonte nel secolo XVII*, Torino 1835; A. BAZZONI, *La reggenza di M. C. duchessa di Savoia*, Torino 1865; A. PEYRON, *Notizie per servire alla storia della Reggenza di C. di Francia, duchessa di Savoia*, in *Memorie dell'Accademia delle Scienze di Torino*, XXIV (1868); G. CLARETTA, *Storia della reggenza di Cristina di Francia...*, I-III, Torino 1868-69; ID., *Storia del regno e dei tempi di Carlo Emanuele II, duca di Savoia*, Genova 1877, I; L. CIBRARIO, *Origine e progressi della monarchia di Savoia*, Firenze 1869; E. RICOTTI, *Storia della monarchia piemontese*, Firenze 1869, VI; A. D. PERRERO, *Il testamento di Madama Reale di F. e il conte Filippo d'Agliè*, in *Curiosità e ricerche di storia subalpina*, I (1874); D. CARUTTI, *Storia della diplomazia alla corte dei Savoia*, Torino 1879, II, pp. 302-420; C. E. PATRUCCO, *Sulle relazioni della Casa di Savoia colla Repubblica di Venezia durante la reggenza di M. C. di Francia*, in «Bollettino storico-bibliografico subalpino» I (1896); ID., *La duchessa di Savoia e il principe Tommaso di Carignano durante le guerre in Piemonte*, ibidem, II (1897); ID., *Studi e ricerche intorno alla reggenza di Francia*, Pinerolo 1897; G. DE MUN, *Richelieu et la Maison de Savoie. L'ambassade de Particelli d'Hémery en Piémont*, Parigi 1907, D. VALLE, *Il padre P. Monod della Compagnia di Gesù, consigliere di Stato e istoriografo della Casa di Savoia e le sue relazioni col cardinale Richelieu...*, in «Miscellanea di storia italiana», s. 3, XIV (1910); G. QUAZZA, *Guerra civile in Piemonte. 1637-1642 (nuove ricerche)*, in «Bollettino storico-bibliografico subalpino», LVII (1959); V. CASTRONOVO, *S. Guichenon e la storiografia del Seicento*, Torino 1965. Per i rapporti di Cristina con Filippo d'Agliè vanno criticamente vagliati gli elementi offerti da C. GALLINA, *Le vicende di un grande favorito: Filippo di San Martino d'Agliè*, in «Bollettino storico-bibliografico subalpino» (1919 e 1920), che ha ritrovato le varie copie del libello, databile intorno al 1667, *Relation de la cour de Savoie, ou les amours de Madame Royale*, Torino, Biblioteca Reale, Mss. Storia Patria 206; altro, Archivio di Stato, Torino, Storia Real Casa, cat. III, mazzo 16, a Parigi, Bibliothèque Nationale; G. DATTA DE ALBERTIS, *Cristina di Francia Madama Reale*, Torino 1943.

Sulle feste di Cristina, sempre fondamentale per la ricostruzione storico-artistica, con indicazioni per la bibliografia antica e recente, M. VIALE FERRERO, *Feste delle Madama Reali di Savoia*, Istituto Bancario San Paolo di Torino, Torino 1963.

[6] Cfr. N. GABRIELLI, *Racconigi*, Istituto Bancario San Paolo di Torino, Torino 1972, fig. 231.

[7] Per la Garzoni, oltre alle fonti di L. PASCOLI, 1730, in G. BOTTARI-TICOZZI, 1822-25, e alle Carte autografe conservate presso l'Accademia di San Luca a Roma, in parte edite da A. CIPRIANI, *Giovanna Garzoni, miniatrice*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 1-2, 1976, in anni moderni la rivalutazione della Garzoni risale a M. GREGORI, in *La natura morta italiana*, catalogo, Napoli-Zurigo-Rotterdam 1964-65 e S. MELONI, per i ritratti, in *Omaggio a Leopoldo de' Medici*, II, Firenze 1976; ID., *Al servizio del Granduca*, Firenze 1980; A. SUTHERLAND HARRIS e L. NOCHLIN, *Women artists, 1550-1950*, catalogo, Los Angeles 1976; J. T. SPIKE, *Italian Still Life Paintings from Three Centuries*, catalogo, New York-Tulsa-Dayton 1983; S. MELONI, *Giovanna Garzoni miniatora medicea*, in «FMR», luglio-agosto 1983; per le Nature morte della Garzoni, oltre alle sistematiche citazioni in ogni recente capitolo sul tema, si cfr. M. ROSCI, in *Storia dell'Arte Einaudi*, IV, Torino 1982, e in particolare ID., *Giovanna Garzoni dal Palazzo Reale di Torino a Superga*, in *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Federico Zeri*, Milano 1984.

Per il soggiorno della Garzoni a Torino base insostituibile A. BAUDI DI VESME, *Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, II, Torino 1963.

Per un confronto puntuale tra il tipo del merletto veneto, prima metà del XVII secolo, e il colletto del ritratto di Amedeo I ora agli Uffizi, cfr. M. CARMIGNANI e M. FOSSI TODOROV, *Merletti a Palazzo Davanzati*, Firenze 1981.

Per i due Ritratti firmati dalla Garzoni per Emanuele Filiberto e per Carlo Emanuele I, a Torino in Palazzo Reale, cfr. A. GRISERI, *Ritratti sabaudi di Giovanna Garzoni*, in «Studi Piemontesi», novembre 1985.

Per la bibliografia relativa ai Ritratti sabaudi, cfr. N. GABRIELLI, *Galleria Sabauda. I maestri italiani*, Torino 1971; ID., *Racconigi*, Istituto Bancario San Paolo di Torino, Torino 1972; AA.VV., *I rami incisi dell'Archivio di Corte: sovrani, battaglie, architetture, topografia*, catalogo della mostra, Torino 1981-82; G. ROMANO, *Le origini dell'Armeria Sabauda e la Grande Galleria di Carlo Emanuele I*, in *L'Armeria Reale di Torino*, Milano 1982; *Mostra del Barocco Piemontese*, catalogo, Torino 1963; *Royales Effigies*, catalogo, Musée Savoisien, Chambéry 1985-86.

[8] Per il Boetto, oltre al contributo A. GRISERI, *Un incisore della realtà, Giovenale Boetto*, in «Paragone», 141, 1961, cfr. N. CARBONERI, A. GRISERI, C. MORRA, *Giovenale Boetto architetto e incisore*, Fossano 1966. Per le incisioni del Seicento a Torino cfr. il catalogo AA.VV., *I rami incisi dell'Archivio di Corte: sovrani, battaglie, architetture, topografia* cit., con attenzione al problema dell'architettura, della pittura e della grafica anche in rapporto al Castello della Venaria (1660-90); per gli anni di Cristina, importante per la ricostruzione storica e figurativa il contributo di E. MONGIANO, *Una dinastia e la sua immagine: le genealogie sabaude tra il XVI e il XVIII secolo*.

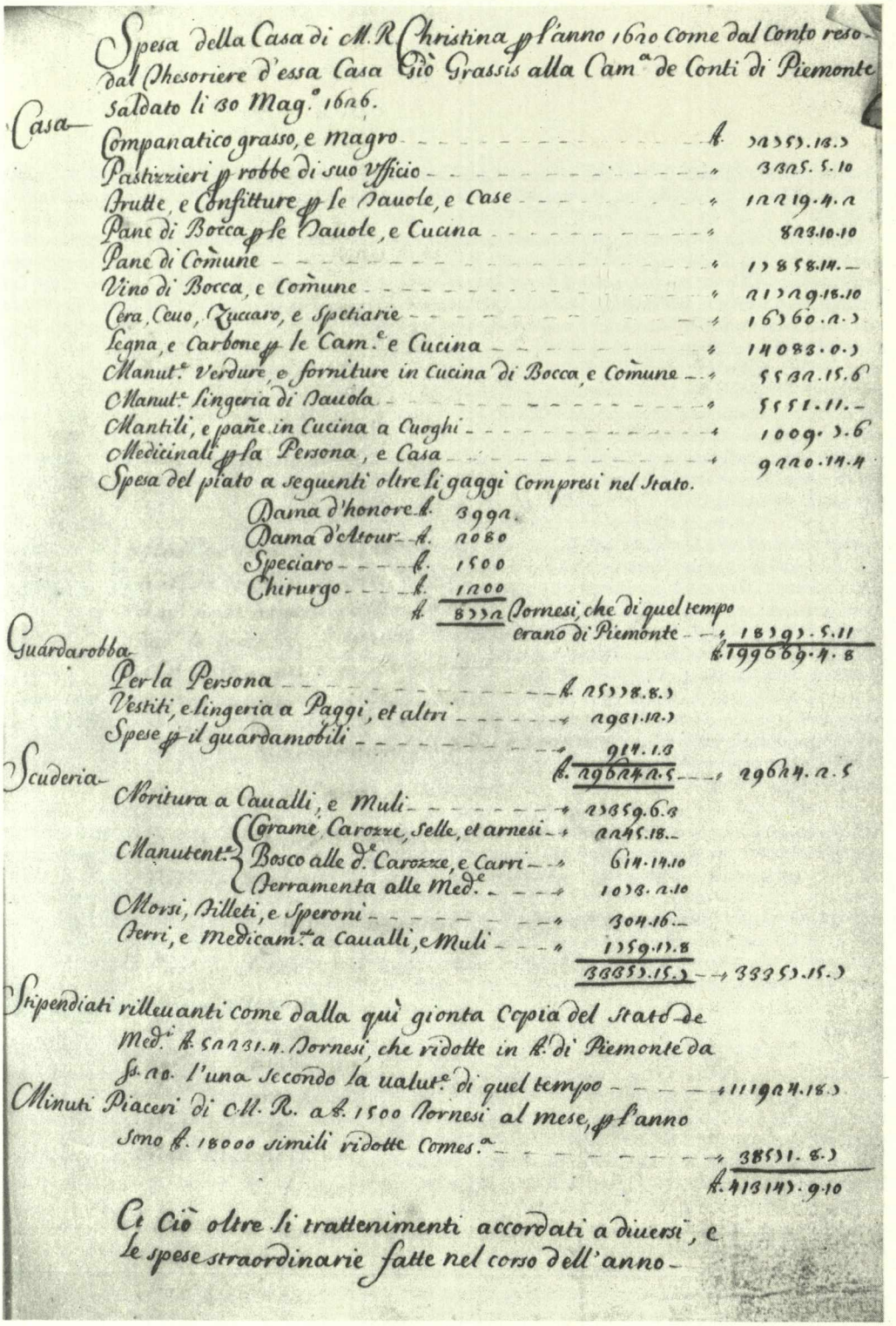
[9] Per il Cairo, G. TESTORI, *Su Francesco del Cairo*, in «Paragone», 27, 1952; ID., *Mostra del Manierismo piemontese e lombardo del Seicento*, catalogo, Torino-Ivrea 1955; la bibliografia antica e recente è riunita ora in catalogo *Francesco Cairo 1607-1655*, Varese 1983, con i contributi di AA.VV., tra cui S. COLOMBO, F. M. FERRO, M. DI MACCO, qui citati nel testo. Per i pittori delle famiglie Helle, Beaubrun, Dufour attivi per la corte dal 1619 al 1705, il contributo di base resta in A. BAUDI DI VESME, *Schede Vesme. L'Arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, 4 voll., Torino, 1963-82, ad vocem. Sui Beaubrun, fondamentale la ricostruzione di J. WILHELM, *Quelques œuvres oubliées ou inedites des peintres de la famille Beaubrun*, in «La Revue de l'Art», V, 1969.

[11] Il soggetto del Ritratto ora al Museo Civico di Torino, n. 375, è stato variamente interpretato, come Maria Giovanna Battista di Savoia-Nemours, o genericamente come principessa sabauda: i riscontri potrebbero avviare, per la fisionomia, con Maria di Borbone ferma restando l'attribuzione per Beaubrun o in ogni modo di atelier parigino circa il 1635. Cfr. L. MALLÉ, *Catalogo. I dipinti del Museo d'Arte Antica*, Torino 1963, p. 159; J. WILHELM, *art. cit.*, 1969, fig. 17.

[12] Il rapporto Boetto-Molineri emerge negli affreschi di Palazzo Taffini, a Savigliano; il Boetto si distingue negli angeli e nelle figure della volta, nelle allegorie legate alle architetture angolari; al Molineri spettano le battaglie, ad evidenza un unicum, di mano diversa. Che Boetto fosse pittore può essere verificato anche in altre scene, per esempio nelle Storie con Matrimoni sabaudi, Feste e Trionfi di Principesse, già nelle Sale che in Palazzo Reale saranno smontate per far posto alla Sala da Ballo del Palagi; tra i pittori presenti per quella sequenza, oltre al Nuvolone e al cantiere del Dauphin, non trascurerei uno scambio con il Boetto, almeno per il Torneo di Anna di Savoia dove gli spettatori in costumi di parata puro Seicento ricordano la folla riunita in Duomo nell'incisione del Boetto per il Giuramento dei Cantoni svizzeri, 1634.

[13] Cfr. ROY STRONG, *Van Dyck: Charles I on Horsebach*, Londra 1972 (con ampia bibliografia precedente).

[14] Cfr. H. FERRERO, *Lettres de Henriette-Marie de France reine d'Angleterre à sa sœur Christine Duchesse de Savoie*, Torino 1881. Il contributo filologico, condotto nell'ottica esemplare degli eruditi del XIX secolo, presenta un prezioso dossier di lettere di Enrichetta Maria alla sorella, scelte fra le 141 missive conservate all'Archivio di Stato di Torino. Per accompagnare il dipinto con i Figli di Carlo I, ora alla Galleria Sabauda, nel luglio 1635, Enrichetta scrive a Cristina: «Mon cher cœur. J'ay reseu votre lettre par Syse [il conte Cisa inviato di Savoia], et vois par sela et par ce qu'il m'a dit de vostre part la confiance que vous avés en mon amitié, qui m'a estté la plus grande joye qui m'eust peu ariver; car croyés, mon cher cœur, que la seule anbition que j'é en se monde est de vous pouvoir faire voir, par quelque servise, la passion que j'ay pour vous... Je vous envoyeray dans une semaine les pourtraicts des mes enfans. Vous les usiés eus plus tost; mais ma fille n'a jamais voulu avoir la pasiance de les leser achever. Tel qu'il est, je le vous envoye; j'an feray faire une autre pour elle, qui sera mieux. Se jantilhomme qui vous randra sette lettre a estté mon page, et est fort honeste garson. J'espère que vous le verés de bon œil pour l'amour de moy. Il s'en va pour un malheur qui vous dira. Vous me comandés de vous mander sy je suis grose. Je n'en saye que dir. Sy je le suis, se n'est que de sy peu que je ne l'osse avouer [en]core que à vous, pour vous montrer non pas seulement en sela, mais en toute chose du monde, que vous avés un absolu pouvoir sur moy, et que je suis plus à vous qu'à moy-mesme».



Spesa della Casa di M. R. Christina p l'anno 1620 come dal Conto reso dal Thesoriere d'essa Casa Giò Grassis alla Cam.ª de Conti di Piemonte saldato li 30 Mag.º 1626.

Casa

Companatico grasso, e magro	₤	72757.13.7
Pastizzieri p robbe di suo Vfficio	"	3325.5.10
Frutte, e Confitture p le Tauole, e Case	"	12219.4.2
Pane di Bocca p le Tauole, e Cucina	"	823.10.10
Pane di Comune	"	17858.14.–
Vino di Bocca, e Comune	"	21729.18.10
Cera, Ceuo, Zuccaro, e Spetiarie	"	16760.2.7
Legna, e Carbone p le Cam.ᵉ e Cucina	"	14083.0.7
Manut.ᵉ Verdure, e forniture in Cucina di Bocca, e Comune	"	5532.15.6
Manut.ᵉ Lingeria di Tauola	"	5551.11.–
Mantili, e pañe in Cucina a Cuoghi	"	1009.7.6
Medicinali p la Persona, e Casa	"	9220.14.4

Spesa del piato a seguenti oltre li gaggi compresi nel Stato.

Dama d'honore	₤	3992
Dama d'Atour	₤	2080
Speciaro	₤	1500
Chirurgo	₤	1200
	₤	8772 Tornesi, che di quel tempo erano di Piemonte

	"	18797.5.11
	₤	199669.4.8

Guardarobba

Per la Persona	₤	25778.8.7
Vestiti, e lingeria a Paggi, et altri	"	2931.12.7
Spese p il guardamobili	"	914.1.3
	₤	29624.2.5

	"	29624.2.5

Scuderia

Noritura a Caualli, e Muli	"	27359.6.3
Manutent.ᵉ Corame, Carozze, Selle, et arnesi	"	2245.18.–
Manutent.ᵉ Bosco alle d.ᵉ Carozze, e Carri	"	614.14.10
Manutent.ᵉ Ferramenta alle Med.ᵉ	"	1073.2.10
Morsi, Filleti, e Speroni	"	304.16.–
Ferri, e Medicam.ᵗᵒ a Caualli, e Muli	"	1759.17.8
		33357.15.7

	"	33357.15.7

Stipendiati rilleuanti come dalla quì gionta Copia del Stato de Med.ⁱ ₤ 52231.4. Tornesi, che ridotte in ₤ di Piemonte da ss. 20. l'una secondo la ualut.ᵉ di quel tempo — 111924.18.7

Minuti Piaceri di M. R. a ₤ 1500 Tornesi al mese, p l'anno sono ₤ 18000 simili ridotte Comes.ᵃ — 38571.8.7

₤ 413147.9.10

Et Ciò oltre li trattenimenti accordati a diuersi, e le spese straordinarie fatte nel corso dell'anno –

55. *Spesa della casa di M. R. Christina per l'anno 1620*, da *Bilanci della Casa di S.A.R. Madama Cristina, Carlo Emanuele I etc.* Torino, Biblioteca Reale.

La Spesa di Bocca, le Tavole, la Casa di Cristina

Gioielli per la persona di Madama Reale e argenti per le tavole. È un unico cerimoniale, fissato per la sorella del Re Cristianissimo, con attenzione alle sfumature che avrebbero creato un piedistallo di riguardo, riconoscibile alla corte sabauda come una svolta, negli anni 1619-20. Oltre la cornice massiccia suggerita da Carlo Emanuele I e da Caterina d'Austria per ricreare l'atmosfera severa sul modello elitario dell'Escorial, Cristina cerca per sé altro profilo, con altri velluti, altri gioielli, altre comparse. E i documenti presentano un ritratto in giusta prospettiva, con la corte a Palazzo e a tavola, i cavalieri stipendiati, gli officiali della Casa al completo, scudieri, paggi, dame e nutrici, gli addetti alle Guardarobbe, alle Cucine, alla Vassella. È un binario sicuro, che affianca i cerimoniali. I balletti presenteranno i nomi dei personaggi per ogni entrata, così la Spesa di Bocca introduce, anche più da vicino, le persone che siedono alle tavole ducali, e giorno per giorno il piatto ordinario, le razioni e il loro costo.

Un primo ordine era venuto nel 1599 da Carlo Emanuele I, che intendeva semplificare, dopo la scomparsa della duchessa Caterina, l'apparato delle tavole e delle precedenze, e intanto evitare spese inutili e sfoltire un entourage di corte che doveva essere imbrigliato, per la fitta presenza spagnola ancora persistente. Da quella lista, di nomi e di portate riservate, conosciamo chi sedeva a corte alle tavole preparate a fronte di quella riservata al duca, e con quali incarichi. In realtà Carlo Emanuele I intendeva per tempo polarizzare, con i nuovi segnaposti, l'attenzione sul figlio, il principe Vittorio Amedeo, e accanto tenere un occhio di riguardo sulle due Infanti.

Il prezioso manoscritto [1], che documenta il nuovo treno di vita, è ancora oggi una miniera per capire i maneggi quotidiani e l'affaccendarsi di un cerimoniale che evitava il fasto risonante, filtrava con fermezza una regìa severa, inflessibile e rigorista, tra i gentiluomini addetti alle spese, alle provviste, agli apparati; si dosavano portate, loro qualità e quantità, con il riguardo dovuto, valutato e quotato, per le dame e il loro entourage riservato.

La sequenza degli anni compresi nel dossier è consistente e lo indica il titolo: *Bilanci. Della Casa di S.A.R. Madama Cristina, Carlo Emanuele Primo, Madama Reale, Carlo Emanuele II e Vittorio Amedeo II*, procedendo dal 1599 al 1686.

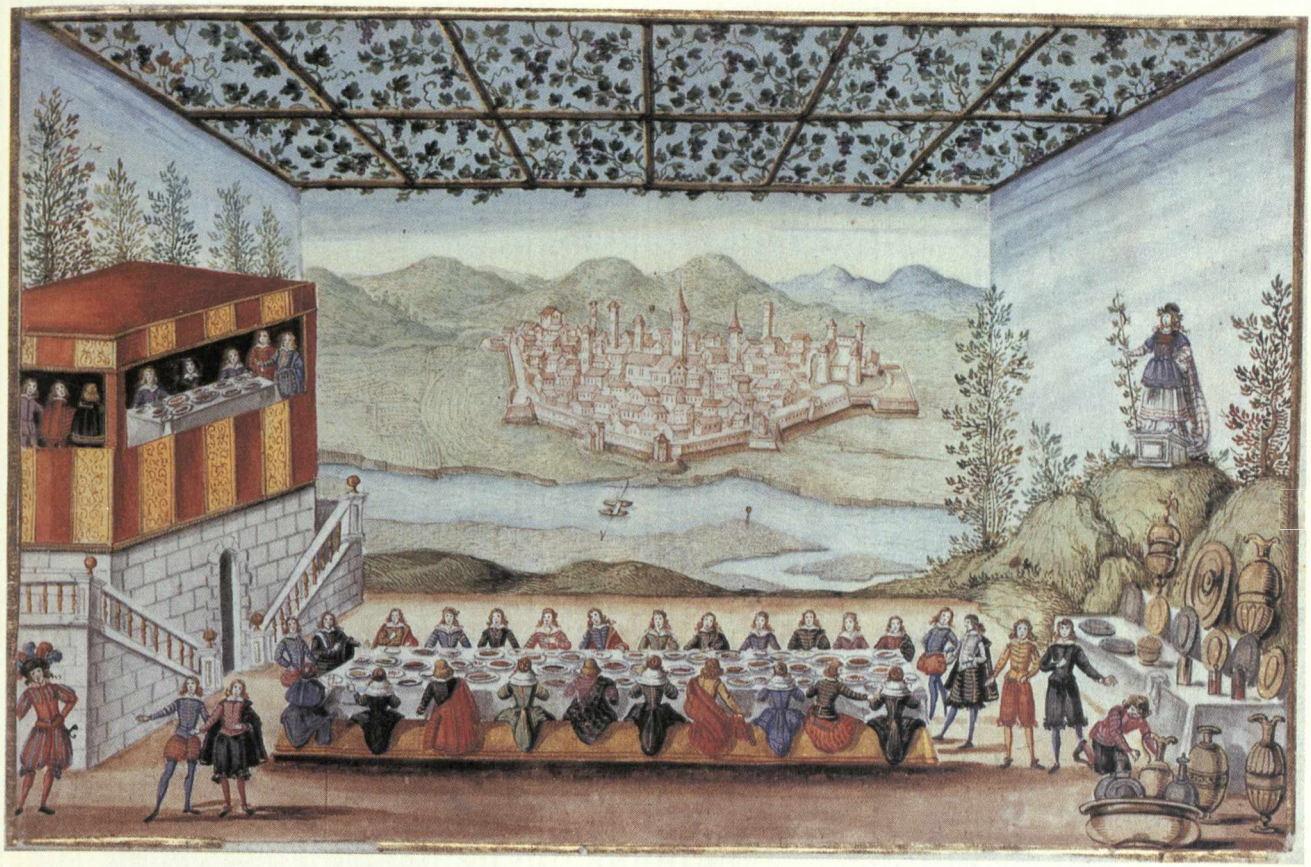
Risalta, per il nostro tema, la diversa attrezzatura delle tavole dopo il matrimonio del principe Vittorio Amedeo I con Cristina di Francia, ed è importante il confronto tra gli anni prima e dopo il 1619.

Con il vecchio duca lo Stato delle Dame ammonta a otto; e quanto alle portate, ai Principi sono riservati complessivamente pani n. 31, «caponi quatro, due bolliti e due rostiti, vitella bollita, rostita, stofata, ed in potageria, quatro pernici, quatro colombi, leproti ed altre volaglie secondo le stagioni, lardo libbre otto, citroni 8, limoni 2, sale libbre 2, ova 18, biscotti fini 24, Pastizzi, Gelladina e bianco mangiare due volte alla settimana»; per le Dame, pani di bocca riservati, n. 4 al giorno, per ciascuna, per loro creade n. 10, vino fra tutte ogni giorno pinte 16, razioni di carne dimezzate rispetto ai Principi; inoltre, «alle volte al luogo de caponi se gli danno pernici, lepri, o altre cose secondo le stagioni, haveranno il rimanente della tavola delle Principesse... Di vigilia pesci di tre maniere, ova di sue sorti, due maniere di pastellaria, due di minestra, frutta piati due per ciascuna ogni giorno». Altre razioni per il personale dello Stato di Camera, ventun persone, comprese le create e baile spagnole. Per gli attachés alla Camera et Casa del Duca, in numero di centoventi, le razioni sono suddivise in «pane, vino, carne, pesce, butiro, Ova», con aggiunte per i primi importanti personaggi, compreso il maestro di scrittura, di un caponeto; in parallelo, fin d'allora, rationi giornaliere offerte ai padri Cappuccini.

Seguivano gli Stipendiati: nove addetti alle cucine, alla Pastizzeria quattro; ed erano cresciute, dal 1608, rationi e loro varianti, con «Pastilli al Inglesa, altri di Spagna, biscotti fini e cornetti»; molti Zuccari e Speziarie, elencati con la cera, altrettanto cara; insalate e frutte ma anche Trifole, Melloni, bergamoti, Artichiochi, Cardi, frutte di Riviera; hortaria per minestre; Riso, latte, Aceto.

Siedono a quelle mense il Carlo Battaglia che troveremo fra i pittori di nature morte; il calzolar Monsa al servizio del duca, ed è forse lo stesso disegnatore naïf che riprende la piazza e il Palazzo Nuovo, in un celebrato disegno, spesso pubblicato, giustamente con riguardo della prima città ducale; accanto compaiono i musici, il bibliotecario, il maestro Luigi Vanello picapietra, il letterato Mortola; sono elencati tutti i paggi di scuderia in numero di quarantacinque e con nomi altrettanto personali i cavalli, in numero di settanta.

È questa la Casa che Cristina conosce al suo arrivo a Torino. Tra i paggi, presenti le casate piemontesi: i d'Agliè, i Tana, i Ruffia, i Valsania, i Vivalda, ma anche il Carlo Battaglia e il Filippo Pelagnino che si scontrerà — per la figlia — con il pittore Cairo; il Gio. Battista Croce gioreliero, architetto intel-



56. Tommaso Borgonio, Cena nel balletto al Castello di Rivoli, 10 febbraio 1645, da *Dono del Re del Alpi à Madama Reale*. Collezione privata.

ligente della Cappella di Carlo Emanuele I a San Vito; medici e sarti. Il Bilancio aveva compreso lire 1000 occorrenti per utensili delle «caroze mobili», e già allora altre 2000 per «viaggi curti alla cacia, al parco al Valentino e loghi simili»; il bilancio finale è chiaro, per una somma totale di lire 75.633.

Lo *Stato della Spesa fatta, e pagata dalla C.sa della glor.a Mem.a di M.R. Cristina nelli primi anni di suo Matrimonio 1620 e 1621 ricavata da' Conti resi da' Tesorieri d'essa Casa*, risulta tanto più robusto, per una sorta di altare al centro della vita del Palazzo. Avrebbe celebrato il Potere e stretto i rapporti con la corte, l'antica nobiltà e la nuova, un riflesso sicuro per i *Mémoires*, e tra i più eloquenti. Quelle fila dovevano essere rinnovate e ringiovanite con quotazioni e voci in crescendo: companatico grasso e magro 72757.13.7; Pastizzieri 3325.5.10; manutenzione lingeria di tavola 5551.11; medicinali per la Persona e Casa 9220.14.4; guardaroba per la persona 25778.8.7; minuti piaceri di M.R. a tornesi 1500 al mese, 38571.8.7.

Era cresciuto il numero delle Dames d'Honneur, d'Atour, Dames e Gouvernantes, filles d'Honneur, femmes de Chambre, Ninnes; apre la sequenza Mad.e de S.t George, che riceve 1200 tournoises; Dame d'Atour Mad.e di Cer-

57. Ferdinando Helle (attr.), I Sensi: l'Odorato. Racconigi, Castello.

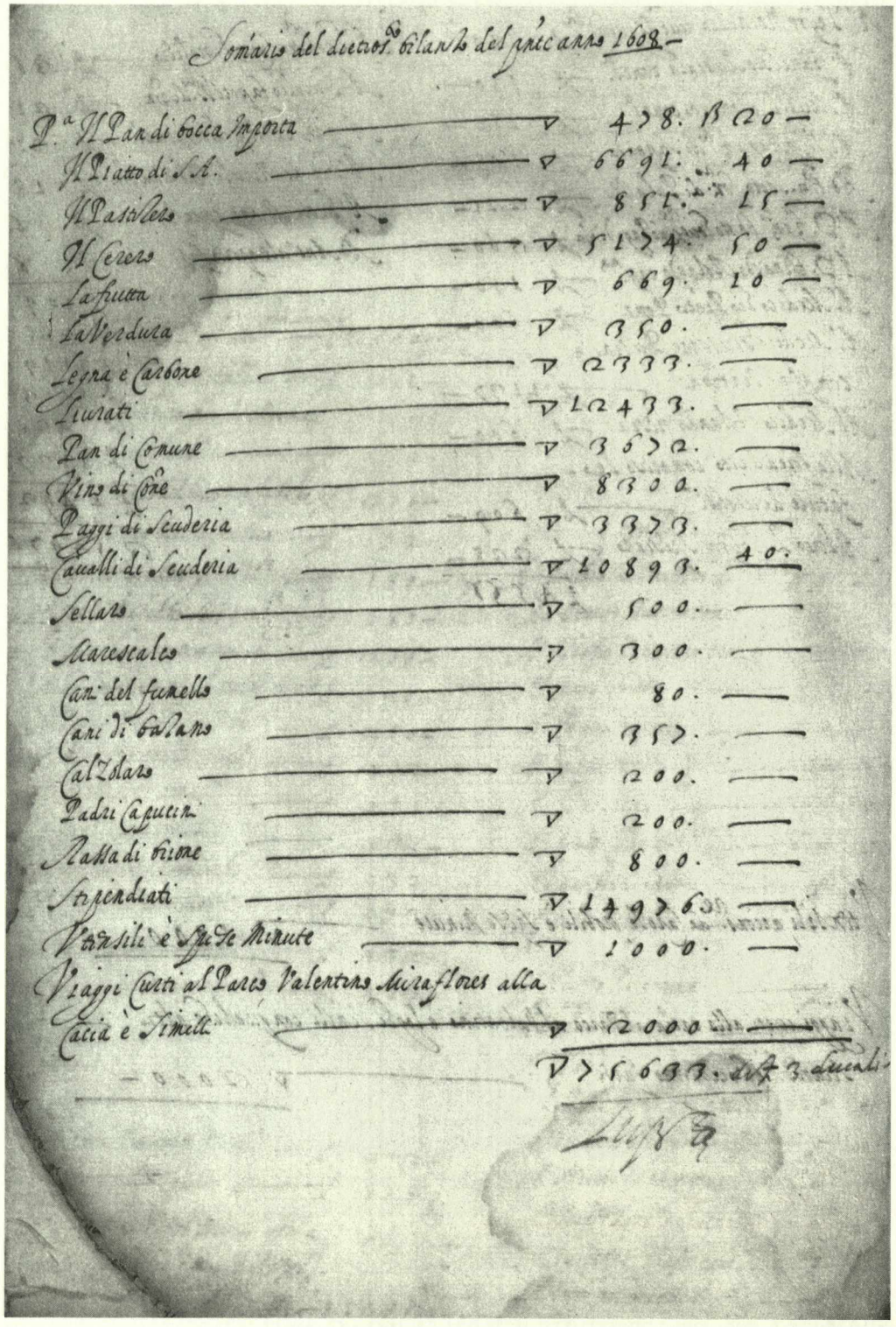
cenasco, 600; altre Dames, Mad.e la Contessa di Moretta, di San Secondo, di Dogliani, di Purpurat, di Bagnasque, di Val d'Isère; la marchesa di Dogliani, di Bagnasco; governante delle filles d'Honneur Mad.e Olimpia Tana; Sotto Governante, Mad.e de Tremblaï; filles d'honneur, Mad.moiselle de Sersy; di Masino; di Moretta; di Montmaÿeur; di Scarnafigi; di Tournon; di Tana; femmes de Chambre 10 e parecchie francesi; tra le Ninnes, ancora una spagnola.

Il Grand Aumosnier Mons.r l'Evesque de Genève François de Sales, riceve, fin dal 1620, L. 1200; le Confesseur ord.re pour Madame, le Père Monod Jesuitte, L. 600; tra i valletti di camera è Robert le Voÿer, pittore; accanto un tappezziere fisso, francese, Charles Cotterau; due medici, due farmacisti, un chirurgo, e cresceranno in seguito tappezzieri e medici; altrettanto ben custodite le cucine, con mastri Potagers e Soñiers; paggi e scudieri, con maestri di danza e valletti, compresi quelli per le filles d'honneur; otto cocchieri e un Argentier per la scuderia: spesa totale 52231.4.

In parallelo procedeva la *Spesa per la Casa di Vittorio Amedeo*, che dal 1620 al 1627 abbina le quote per le sorelle, le Infanti, e ammonta in totale a lire 473279.12.5; sono comprese le spese per i somiglieri di bocca, in numero di 3, Cuoghi 13. Tra i dieci gentilhuomini di camera il marchese Pallavicino, il marchese Ceva, il conte Valperga, il Cav.re d'Agliè; il conte di Druent; il marchese del Carretto; 10 aiutanti di camera, tapezzieri 4; scudieri, paggi, valletti addetti alle scuderie; un gentilhuomo alla Veneria, il Salnova, ben pagato; un ingegnere di Machine e cinque falconieri. Totale lire 85586.5.

Il *Bilancio della Casa di S.A.R. per l'Anno 1639*, a due anni dalla scomparsa di Vittorio Amedeo I, dimostra che si era fatto ordine, e che si cercava di imbrigliare ogni abuso. Al primo punto risulta che al Consiglio della Casa spetta «la livranza del piatto ordinario», con arbitrio di variarlo o aumentarlo secondo le stagioni, e soprattutto compaiono i divieti: «che non si debba far Tavola né dar vianda fuori di Cusina salvo alli Stati descritti nel presente Bilancio»: e ancora «che le vivande destinate per la tavola non si divertiscano, ne tampoco si portino fuori del Palazzo», e che non si possa dar «Vassella fuori, né mobili, né in piccola né in grande quantità senza licenza di uno degli Officiali Maggiori»: la «vassella che si perde» era uno dei problemi ricorrenti, e per questo si richiedevano Inventari precisi, e discarichi.

Il frontespizio premesso alle avvertenze presenta il programma della duchessa Cristiana sorella del Re Cristianissimo, tutrice del Ser.^{mo} Carlo Emanuele, che ritiene, nell'anno 1639, «doppo haver stabilito per li occorrenti delli statti nostri Ordinare et regolare quelli della Casa di S.A. Ser.^{ma} et Prencipesse miei figliuoli amatissimi perché ogni cosa vada Ordinata et senza confusione». Alla stesura di questa previsione di bilancio aveva partecipato il Consiglio della Casa, ma soprattutto il conte Filippo d'Agliè, mente lucida e previdente. Conosciamo, dalle tabelle nitide e attente, che cosa spettasse al piatto di grasso e di magro, per S. Altezza il giovane principe Carlo Emanuele e per

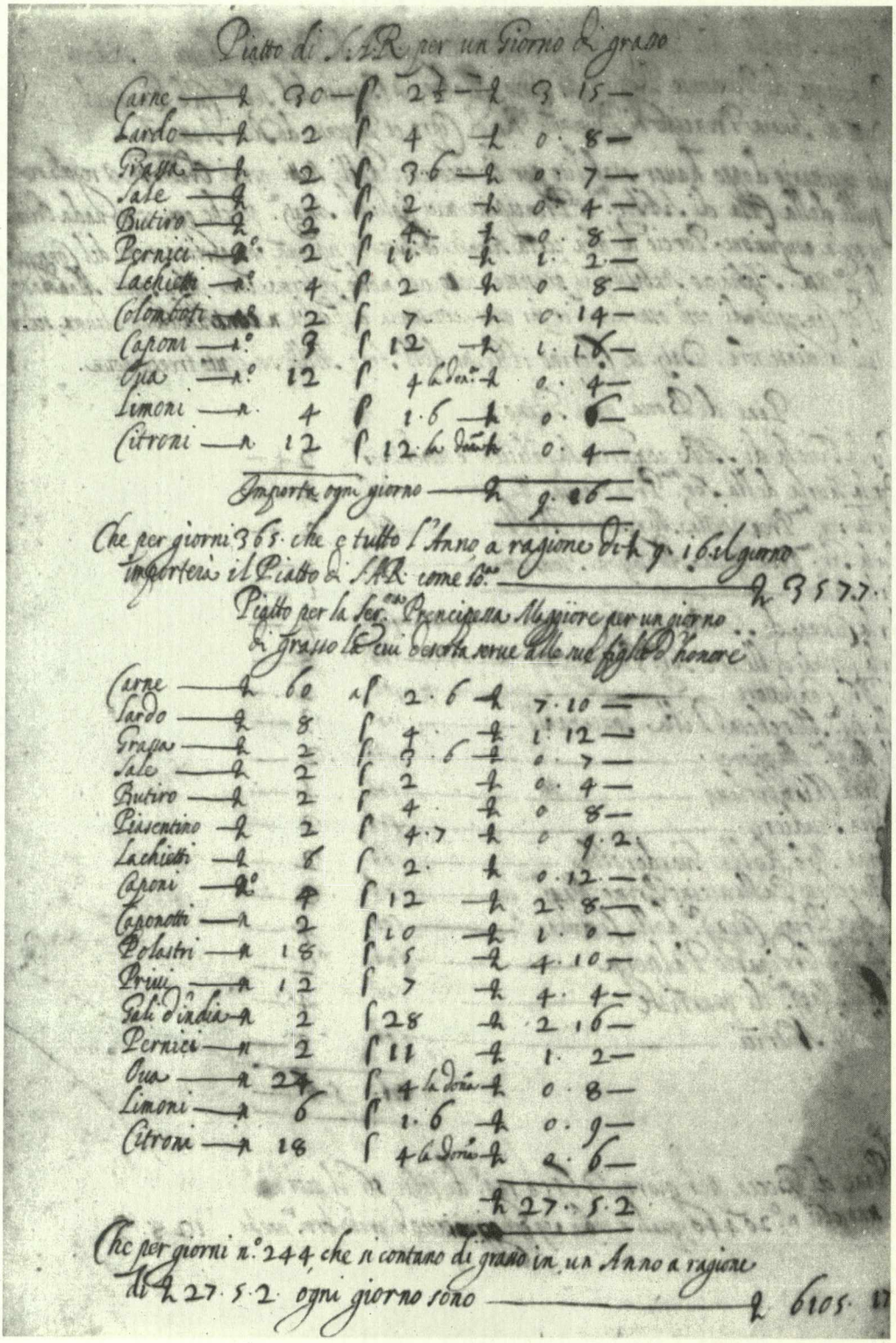


58. *Bilanci della Casa di S.A.R. Madama Cristina, Carlo Emanuele I etc.*
Torino, Biblioteca Reale.

59. Tommaso Borgonio, Le ighiere delle tavole di Cristina di Francia, da *Il Gridelino*, balletto in Torino, 1653.
Torino, Biblioteca Nazionale, Ris. q. V 61, c. 33.

la principessa maggiore, Ludovica, che aveva allora dieci anni; per la principessa Margherita Violante, di quattro anni; la differenza è registrata nella scelta delle stesse provviste giornaliere: per la prima, carne, lardo, butiro, ma anche lachietti e caponi, caponotti e polastri, galli d'India e pernici, da dividere con le figlie d'honore; per la sorella minore, carne per li brodi, due caponi e un caponotto, dodici uova. Dal 1638 era scomparso il figlio Francesco Giacinto, e la famiglia si era polarizzata su Carlo Emanuele. È la stessa situazione che si riconosce, ripresa dal vero, nel Ritratto di gruppo ora al Museo Civico di Torino, con Cristina in abito vedovile in atto di presentare i quattro figli; l'anno è con buone probabilità il 1640-41, in stretto parallelo al documento della Spesa di Bocca ora ritrovata alla Biblioteca Reale.

Altrettanto interessante conoscere il Piatto per le tavole del Maggiordomo e dei Gentilhuomini di bocca, la tavola delle femmes, con una conclusione



Piatto di S.A.R. per un Giorno di grasso

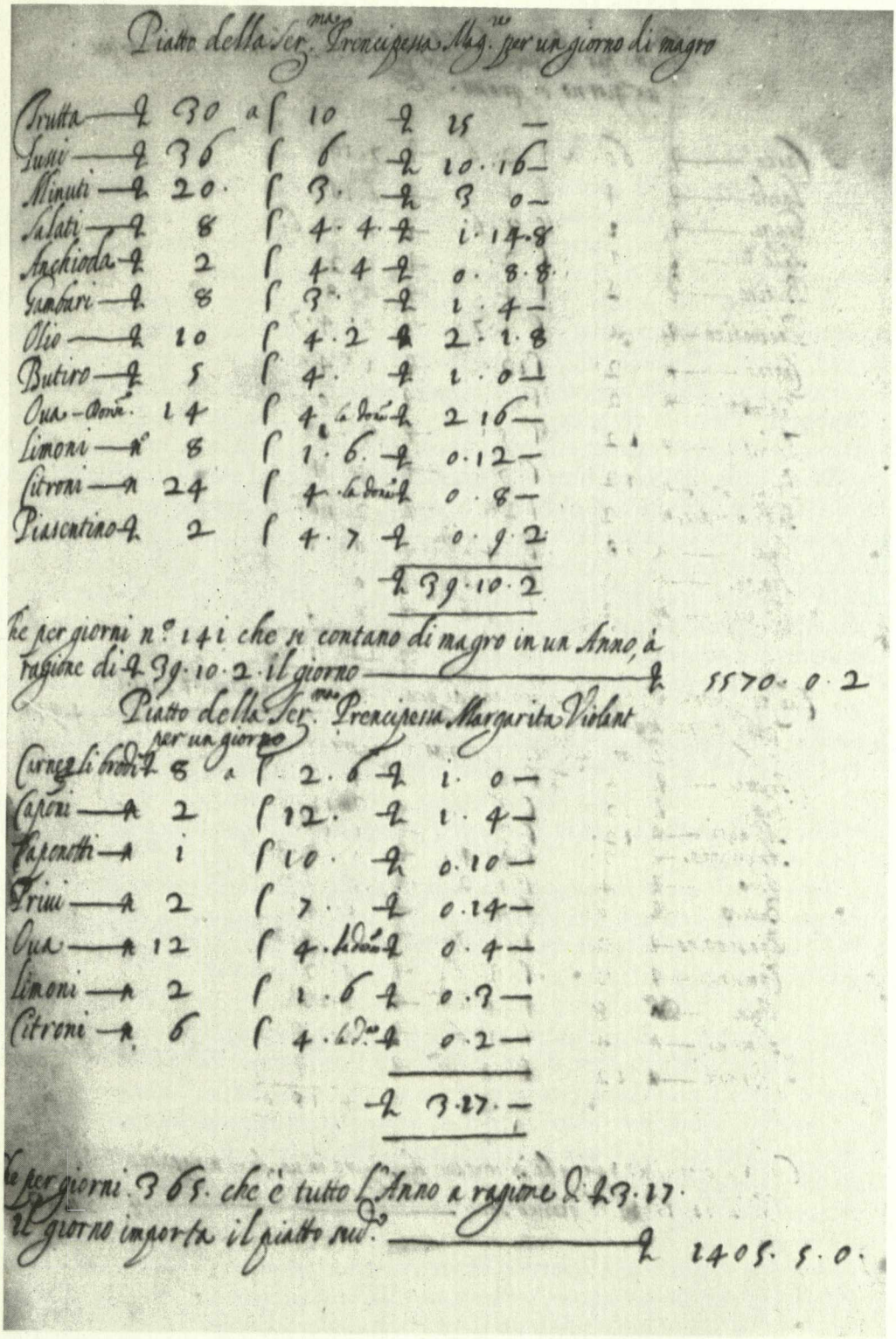
Carne	℔ 30	a	2½	℔ 3	15
Lardo	℔ 2	a	4	℔ 0	8
Grassa	℔ 2	a	3.6	℔ 0	7
Sale	℔ 2	a	2	℔ 0	4
Butiro	℔ 2	a	4	℔ 0	8
Pernici	N.° 2	a	11	℔ 1	2
Lachietti	N.° 4	a	2	℔ 0	8
Colombotti	N.° 2	a	7	℔ 0	14
Capponi	N.° 3	a	12	℔ 1	16
Ova	N.° 12	a	4 la dozz.ª	℔ 0	4
Limoni	N. 4	a	1.6	℔ 0	6
Citroni	N. 12	a	12 la dozz.ª	℔ 0	4
		importa ogni giorno		℔ 9	16

Che per giorni 365. che è tutto l'Anno a ragione di ℔ 9. 16. il giorno importerà il Piatto di S.A.R. come sop.ra ℔ 3517.

Piatto per la Ser.ma Principessa Maggiore per un giorno di grasso le cui bevande vanno alle sue Tavole d'honore

Carne	℔ 60	a	2.6	℔ 7	10
Lardo	℔ 8	a	4	℔ 1	12
Grassa	℔ 2	a	3.6	℔ 0	7
Sale	℔ 2	a	2	℔ 0	4
Butiro	℔ 2	a	4	℔ 0	8
Piasentino	℔ 2	a	4.7	℔ 0	9.2
Lachietti	℔ 8	a	2	℔ 0	12
Capponi	N.° 4	a	12	℔ 2	8
Capponotti	N. 2	a	10	℔ 1	0
Polastri	N. 18	a	5	℔ 4	10
Priui	N. 12	a	7	℔ 4	4
Gali d'India	N. 2	a	28	℔ 2	16
Pernici	N. 2	a	11	℔ 1	2
Ova	N. 24	a	4 la dozz.ª	℔ 0	8
Limoni	N. 6	a	1.6	℔ 0	9
Citroni	N. 18	a	4 la dozz.ª	℔ 2	6
				℔ 27	5.2

Che per giorni n.° 244 che si contano di grasso in un Anno a ragione di ℔ 27. 5. 2. ogni giorno sono ℔ 6105. 17



Piatto della Ser.ma Prencipessa Mag.re per un giorno di magro

Trutta	₤ 30	a ſ 10	₤ 15	—	
Lussi	₤ 36	ſ 6	₤ 10	16	—
Minuti	₤ 20	ſ 3	₤ 3	0	—
Salati	₤ 8	ſ 4 . 4	₤ 1	14	8
Anchioda	₤ 2	ſ 4 . 4	₤ 0	8	8
Gambari	₤ 8	ſ 3	₤ 1	4	—
Olio	₤ 10	ſ 4 . 2	₤ 2	1	8
Butiro	₤ 5	ſ 4	₤ 1	0	—
Oua - Donn.	14	ſ 4 la donn.	₤ 2	16	—
Limoni	n.o 8	ſ 1 . 6	₤ 0	12	—
Citroni	n 24	ſ 4 la donn.	₤ 0	8	—
Piasentino	₤ 2	ſ 4 . 7	₤ 0	9	2
			₤ 39	10	2

Che per giorni n.o 141 che si contano di magro in un Anno, à ragione di ₤ 39 . 10 . 2 il giorno ——— ₤ 5570 . 0 . 2

Piatto della Ser.ma Prencipessa Margarita Violant per un giorno

Carne e li brodi	₤ 8	a ſ 2 . 6	₤ 1	0	—
Caponi	n 2	ſ 12	₤ 1	4	—
Caponotti	n 1	ſ 10	₤ 0	10	—
Priui	n 2	ſ 7	₤ 0	14	—
Oua	n 12	ſ 4 la donn.	₤ 0	4	—
Limoni	n 2	ſ 1 . 6	₤ 0	3	—
Citroni	n 6	ſ 4 la d.a	₤ 0	2	—
			₤ 3	17	—

Che per giorni 365 che è tutto l'Anno a ragione di ₤ 3 . 17 il giorno importa il piatto sud.o ——— ₤ 1405 . 5 . 0 .

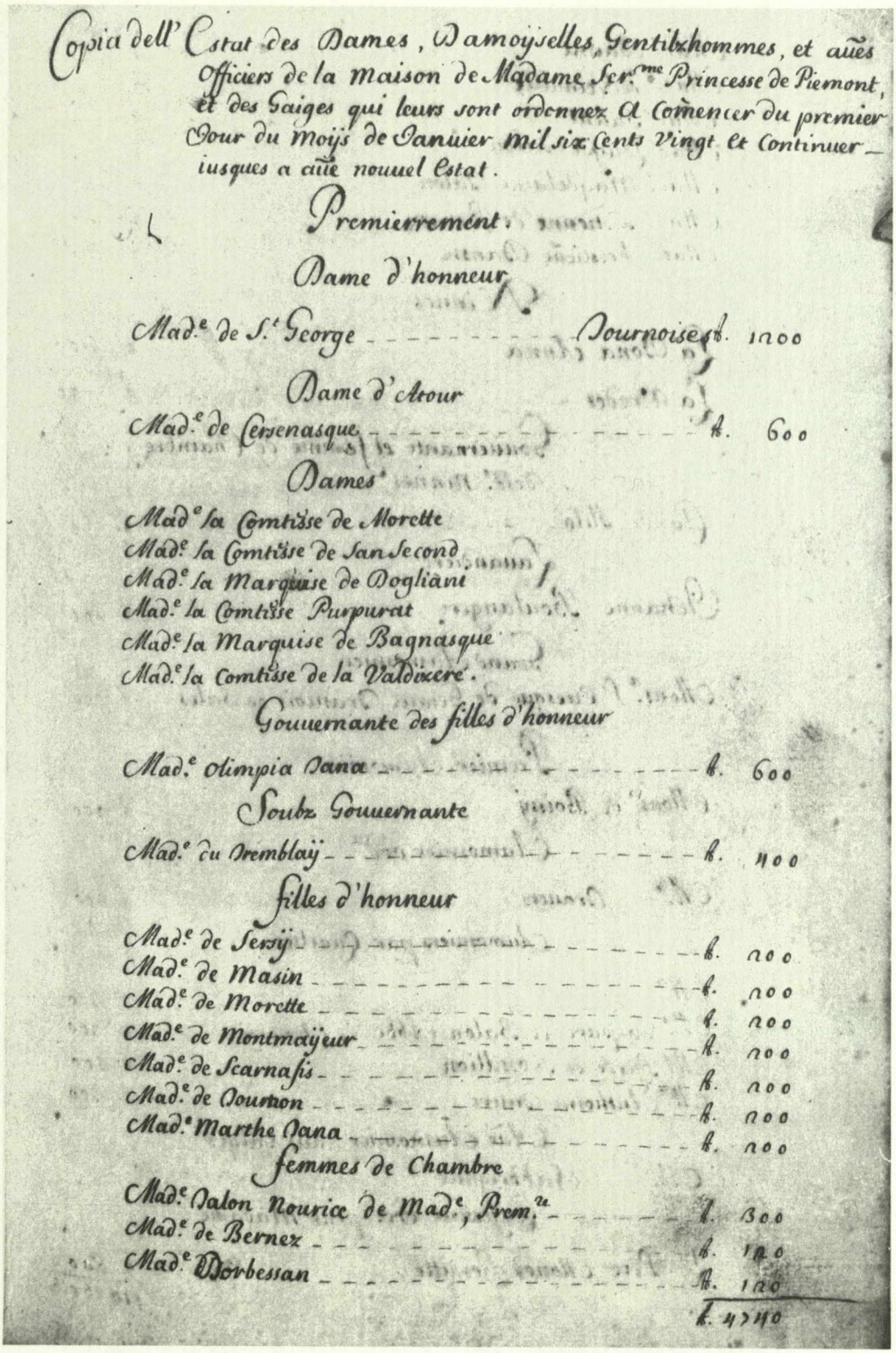
60-61. *Bilanci della Casa di S.A.R. Madama Cristina, Carlo Emanuele I etc.*
Torino, Biblioteca Reale.

che precisa il conteggio annuale per la Pasticiaria — Pastici, Gobelletti, biscotti fini calcolati a dozzine, castagnette e buschiglie —; e ancora un consuntivo per la Verdura, Acceto, latte, Riso, e poi spese globali per Pignatte di terra, d'uso comune per la cucina, ramasse e filo, in abbondanza.

Era aumentato anche il consumo delle spezie, pepe e cannella, garofani e pignoli, noci muscate e dattoli, passula (uva); e poi zucchero, muschio, farina di riso, fiochi di semola; altro zucchero per la credenza e per le acque cotte. Un conteggio a parte è riservato alle regalie: per i cavalieri e gli ufficiali, caponi e caponotti, e poi la cera, distinguendo il consumo richiesto dall'inverno rispetto a quello per l'estate, e iniziando con il Padre Confessore, per procedere con il Granchiamberlano, il primo Maggiordomo, i primi cavalieri della Camera, il tesoriere, gli scudieri di bocca, le dame. Le regalie prevedono frutta, ma anche legna, per le camere di ognuno — otto foghi per le principesse — calcolando buchie e fassine. Oltre al giorno di magro, è chiara la variante per le Colationi della Quadragesima, con fichi, zebibbo, Amandole e zucchero per le nutrici. Altra tavola per le elemosine, con distribuzione di pane alle chiese dei Capucini, ai padri della Madonna degli Angeli, di San Carlo, di Santa Teresa dove erano i Carmelitani, e tra di loro il padre Costaguta, scelto da Cristina come architetto, e ancora offerte ai Teatini. Un'attenzione speciale ai vini, per la tavola e di comune: al padre confessore, pinte quattro e due; quattro per la tavola degli Scudieri; otto in cucina, per li lessi et gelladina; ventotto di comune per la Guardia degli Svizzeri, graduando le razioni per i garzoni della Vassella e per quelli di cucina, ma anche per le dame, ben quotate al riguardo, al pari dei Paggi.

Una conclusione importante si indirizza alle razioni di carne giornaliera richieste per la Leona e per gli Ayroni, con una spesa annua di lire 1140.12 e 547.10, e tocca direttamente il parco della Vigna, dove Cristina di Francia aveva riunito animali rari.

Le tavole ducali segnano a questo punto la presa di potere di Cristina. Il padre Confessore — il Monod — e l'abate Scoto, affiancati, aprono una schiera di riguardo: dodici commensali, e con loro il marchese Pallavicino e il Valperga, e venticinque Gentilhuomini di bocca, quattro scudieri, cinque credenzieri, quattro somiglieri, sette mastri di Stato, due forieri della Casa, cinque fruteri; tre Pasticieri; cinque guardavassella; due Maestri di Sala; quattro portatavola; quattordici Cuoghi, quattro uscieri di cucina; per la camera il Granchiamberlano marchese Bobba; il conte di Cumiana e ventiquattro servienti; ventisei aiutanti di Camera, tra cui Carlo Morello ingegnere, due forieri del Pallazzo; nove addetti alla Guardaroba; sette Sartori, tra cui Giulio Cesare Homa et Anna sua moglie recamatori; Honorato Tiranti mastro da scrivere — sarà il maestro del Borgonio, calligrafo — e l'horologiero Bonis; tre lavandari per la Persona; quattro musici; e ancora nutrici, uscieri, valletti di Guardaroba; cinque Tapizzeri, tra questi un Francesco Marchetto capostipite di una intera



Copia dell'Estat des Dames, Damoyselles Gentilzhommes, et aultres Officiers de la Maison de Madame Ser.me Princesse de Piemont, et des Gaiges qui leurs sont ordonnez A Comencer du premier Jour du Moys de Janvier mil six cents Vingt et Continuer iusques a aultre nouvel Estat.

Premierrement.

Dame d'honneur

Mad.e de S.t George ..... Tournoises ℔. 1100

Dame d'Atour

Mad.e de Cersenasque ..... ℔. 600

Dames

Mad.e la Comtisse de Morette
Mad.e la Comtisse de San Second
Mad.e la Marquise de Dogliani
Mad.e la Comtisse Purpurat
Mad.e la Marquise de Bagnasque
Mad.e la Comtisse de la Valdixere.

Gouvernante des filles d'honneur

Mad.e Olimpia Dana ..... ℔. 600

Soubz Gouvernante

Mad.e du Bremblaij ..... ℔. 400

filles d'honneur

Mad.e de Serzij ..... ℔. 200
Mad.e de Masin ..... ℔. 200
Mad.e de Morette ..... ℔. 200
Mad.e de Montmaijeur ..... ℔. 200
Mad.e de Scarnafis ..... ℔. 200
Mad.e de Courtion ..... ℔. 200
Mad.e Marthe Dana ..... ℔. 200

femmes de Chambre

Mad.e Dalon Nourice de Mad.e, Prem.re ..... ℔. 300
Mad.e de Bernez ..... ℔. 120
Mad.e Morbessan ..... ℔. 120

℔. 4240

62. *Bilanci della Casa di S.A.R. Madama Cristina, Carlo Emanuele I etc.*
Torino, Biblioteca Reale.

63. Intarsiatore francese, 1645 ca., Tavolo in tartaruga e metallo pregiato con monogrammi di Cristina di Francia. Torino, Museo Civico.

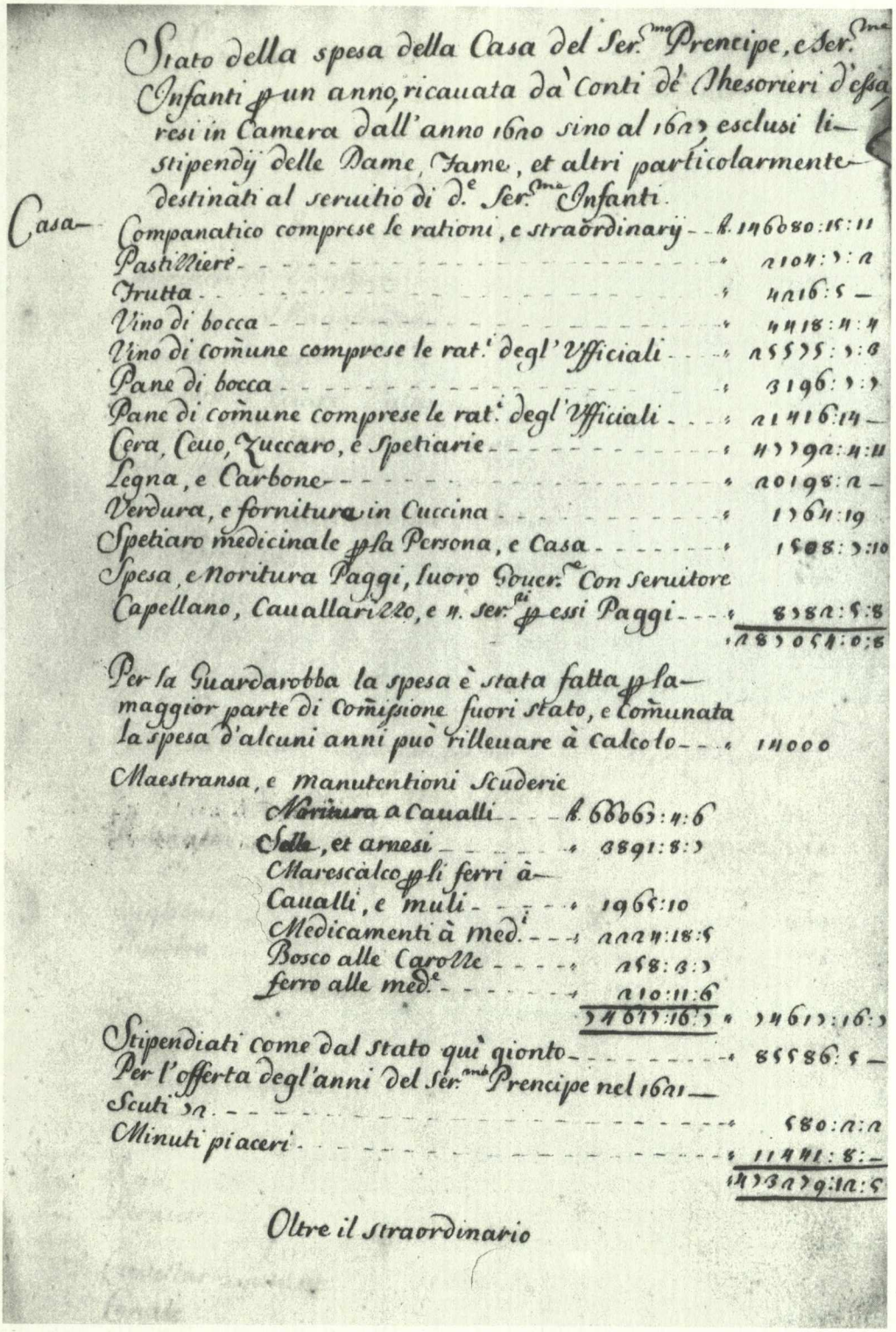
64. Intarsiatore franco-fiammingo, 1660 ca., Scrivania in palissandro, avorio e legni rari con il monogramma di Maria Giovanna Battista di Savoia-Nemours. Torino, Museo Civico.

casata. A conclusione i medici, in numero di dodici: in testa il Protomedico Fiochetto, in ultimo lo Spetiaro Palliero, e il barbiere della Casa.

Di fronte a questi protagonisti si dissolve ogni immagine stereotipata dei castelli e delle ville di Cristina. L'avvicendarsi quotidiano di questa gente mette a fuoco una storia che non è solo di luoghi, un microcosmo sul punto di radicare abitudini e rapporti nuovi. Il caso di Cristina di Francia, come per Vittorio Amedeo II, tocca la svolta del ducato, e in questo senso, per il seguito dei decenni dopo il 1640, anche la sua Spesa di Bocca andrà commentata in parallelo alle vicende sostenute da lei, prima Madama Reale.

Fin d'ora, dal 1639, il Bilancio indica infatti il legame con le residenze rinnovate, sottolineando, rispetto a Carlo Emanuele I, la crescita delle scuderie, con scudieri e staffieri, palafrenieri e nuovi addetti, offrendo allo stretto entourage il mantenimento per i «gran Cavalli»: due al marchese di San Germano.

65. Pittore francese, 1658 ca., Cristina d'Agliè di San Germano.
Torino, Palazzo Reale.



Stato della spesa della Casa del Ser.mo Prencipe, e Ser.me Infanti p un anno, ricauata da' Conti de' Thesorieri d'essa resi in Camera dall'anno 1620 sino al 1627 esclusi li stipendij delle Dame, Fame, et altri particolarmente destinati al seruitio di d.e Ser.me Infanti.

Casa	Companatico comprese le rationi, e straordinarij	fl. 146080:15:11
	Pastilliere	2104:7:2
	Frutta	4216:5 —
	Vino di bocca	4418:4:4
	Vino di comune comprese le rat.i degl'Vfficiali	25575:7:8
	Pane di bocca	3196:7:7
	Pane di comune comprese le rat.i degl'Vfficiali	21416:14 —
	Cera, Ceuo, Zuccaro, e Spetiarie	47792:4:11
	Legna, e Carbone	20198:2 —
	Verdura, e fornitura in Cuccina	1764:19
	Spetiaro medicinale p la Persona, e Casa	1508:7:10
	Spesa, e Noritura Paggi, fuoro Gouer.e Con seruitore Capellano, Cauallarizzo, e 4. ser.ri p essi Paggi	8782:5:8
		287054:0:8
	Per la Guardarobba la spesa è stata fatta p la maggior parte di Comissione fuori stato, e comunata la spesa d'alcuni anni può rilleuare à calcolo	14000
	Maestransa, e manutentioni Scuderie	
	Noritura a Caualli — fl. 66067:4:6	
	Selle, et arnesi — 3891:8:7	
	Marescalco p li ferri à Caualli, e muli — 1965:10	
	Medicamenti à med.i — 2224:18:5	
	Bosco alle Carozze — 258:3:7	
	ferro alle med.e — 210:11:6	
	74617:16:7	74617:16:7
	Stipendiati come dal stato quì gionto	85586:5 —
	Per l'offerta degl'anni del Ser.mo Prencipe nel 1621 Scuti 72	580:2:2
	Minuti piaceri	11441:8:—
		473279:12:5

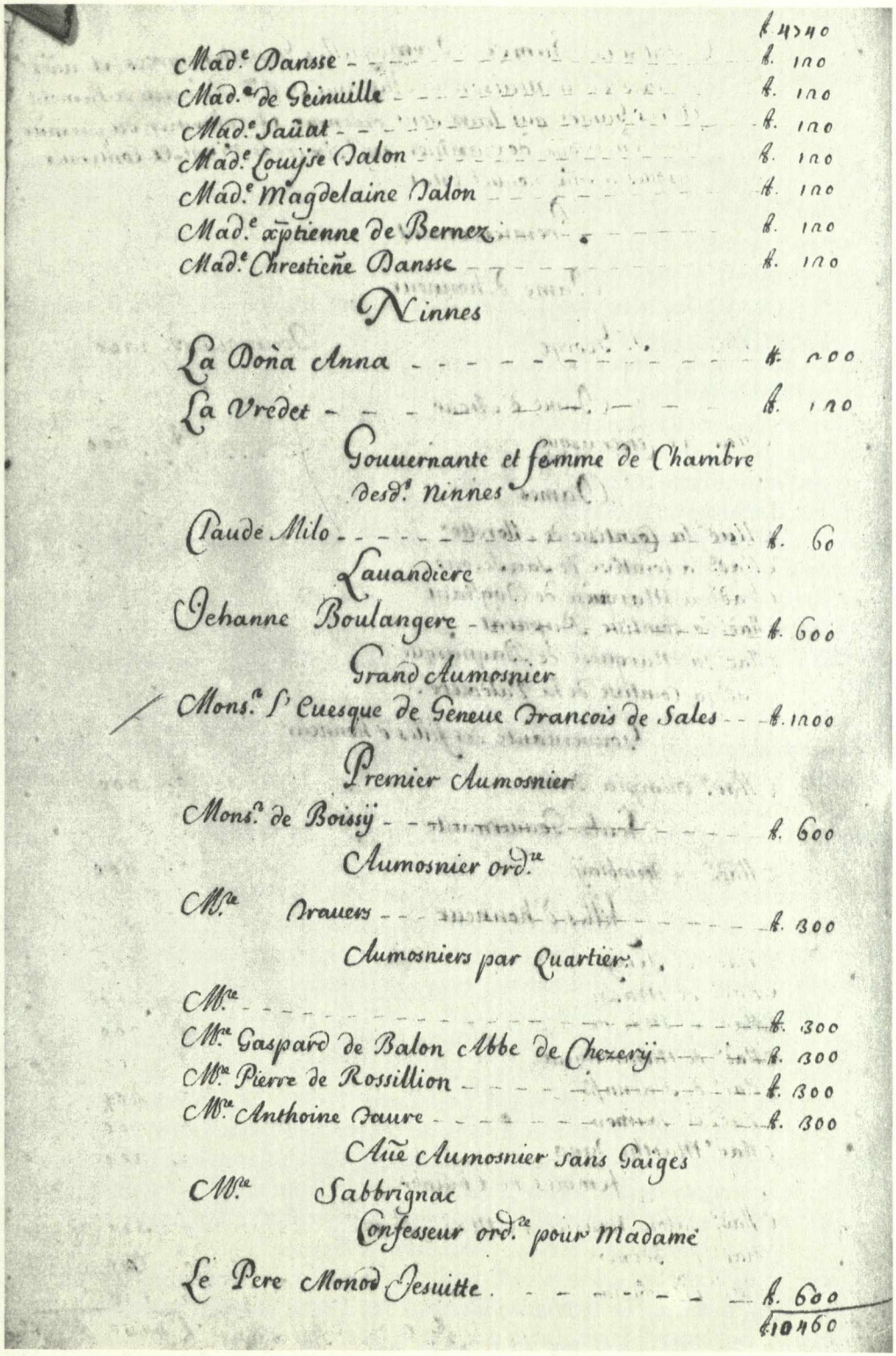
Oltre il straordinario

66. *Stato della spesa della Casa del Ser.mo Prencipe,*
da *Bilanci della Casa di S.A.R. Madama Cristina, Carlo Emanuele I etc.*
Torino, Biblioteca Reale.

67-68. Pittore francese, 1658 ca., Margherita Langosca e Vittoria di Moretta. Torino, Palazzo Reale.

Altrettanto in crescendo le collezioni, che conosciamo al completo dagli Inventari. La camera di Cristina si apriva come una camera di meraviglie: riuniva pavoni di vetro guarniti di ottone indorato, cedri di cera al naturale, noci d'India con montature preziose, uno specchio grande con sua cornice d'Hebano, quadri in numero di ottantanove, tra ottangoli e rotondi, con fiori, uccelli. Era l'Arcadia suggerita da Filippo d'Agliè, che aveva scelto nature morte con «Marsapani, frutti et altre cose mangiative», e miniature emblematiche, quella con il Tempo che fura Amore a Venere, della miniatrice medicea Giovanna Garzoni, ma anche molte nature morte fiorite, con fiori e frutti, e tra i soggetti religiosi figurava il Cristo con la croce, opera di Gaudenzio, in cornice intagliata e dorata, oltre a molti dipinti religiosi, anzi, di devozione.

E sono le collezioni a riflettere all'unisono i fatti politici. Un esempio chiave si riscontra nel 1645, che aveva segnato un assestamento all'interno dei rapporti con i cognati e Cristina era al centro, come una divinità riconosciuta: lo documenta appunto il dono di un orologio prezioso per la duchessa, come ci avverte il documento manoscritto in sedici pagine fitte, con titoletti e riassunti, compreso l'indice, alla Biblioteca Reale di Torino [2], con l'ex libris di Carlo Alberto: ne possedevo da tempo una mia scheda veloce, e l'ho ora individuato



Mad.e Dansse - - -

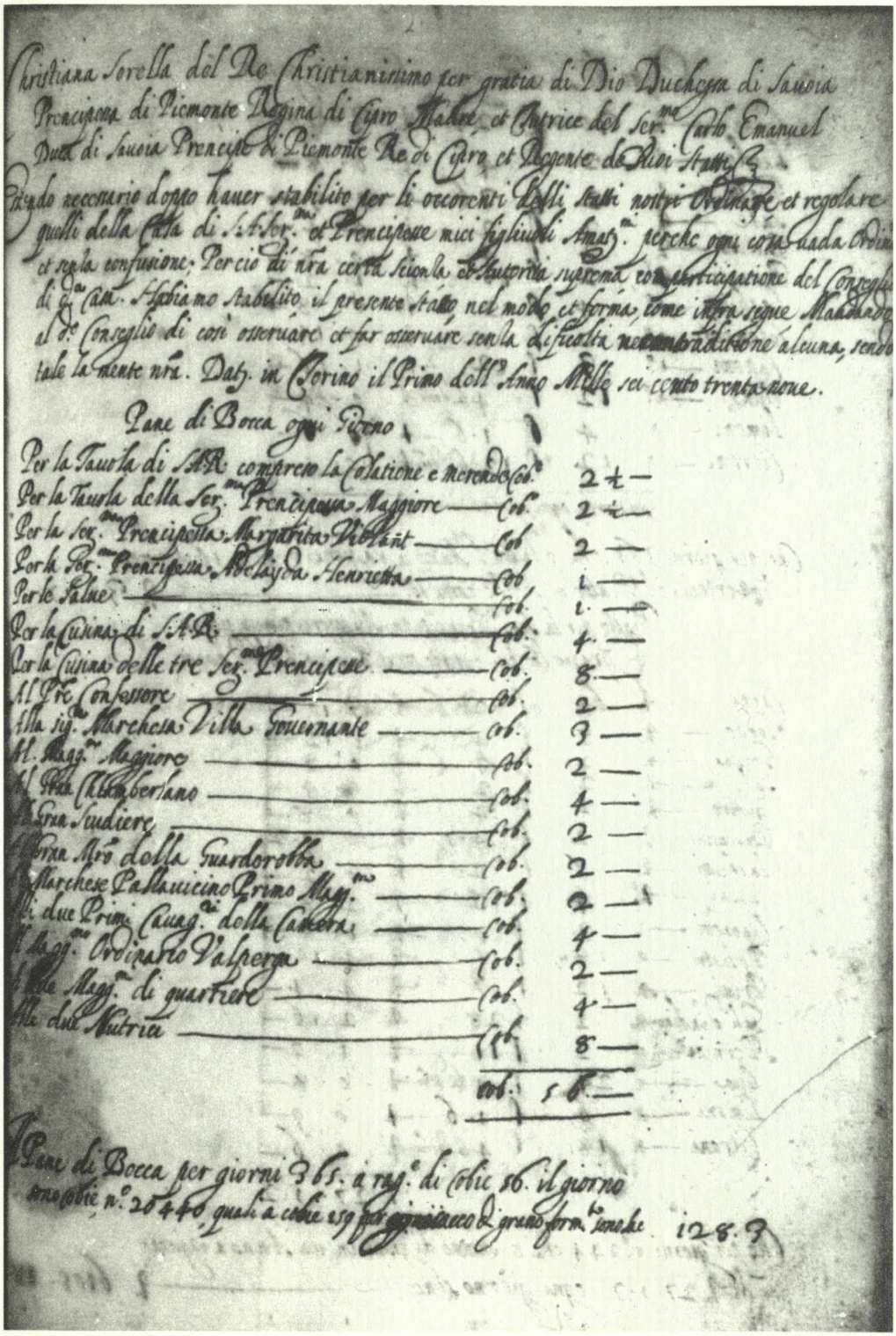
con l'aiuto della direttrice Giovanna Bernard Giacobello, che ringrazio vivamente. L'oggetto potrebbe riflettere ancora un'attenzione della casata francese verso Cristina in un momento storico decisivo, per confermare l'alleanza franco-sabauda.

Alla prima Madama Reale poteva essere indirizzato un orologio magnifico, simbolo del buon funzionamento dello Stato. Si era arrivati a un punto nodale: gli automi del manierismo, a specchi, a figure danzanti, riflettevano un teatro di meraviglie sottomesso ad un unico imperscrutabile potere, quello del Tempo, e con questa convinzione l'arte meccanica e la perizia prestigiosa dei grandi artigiani avevano cercato di misurare un programma inserito all'interno di un perfetto ordine intellettuale. Ma quella struttura razionalizzata, alla base di un funzionamento invariabile, aveva finito per suggerire all'età dell'assolutismo l'idea del mondo visto appunto come un orologio, modello fertile e in positivo a cui potevano essere rapportati il cosmo, il corpo umano, e soprattutto lo Stato, un insieme con ruote e ingranaggi altrettanto assemblati. Su questa angolazione hanno insistito Otto Mayer e Klaus Maurice, nel loro contributo per *Die Welt als Uhr. Deutsche Uhren und Automaten 1550-1650*, Monaco-Berlino 1980.

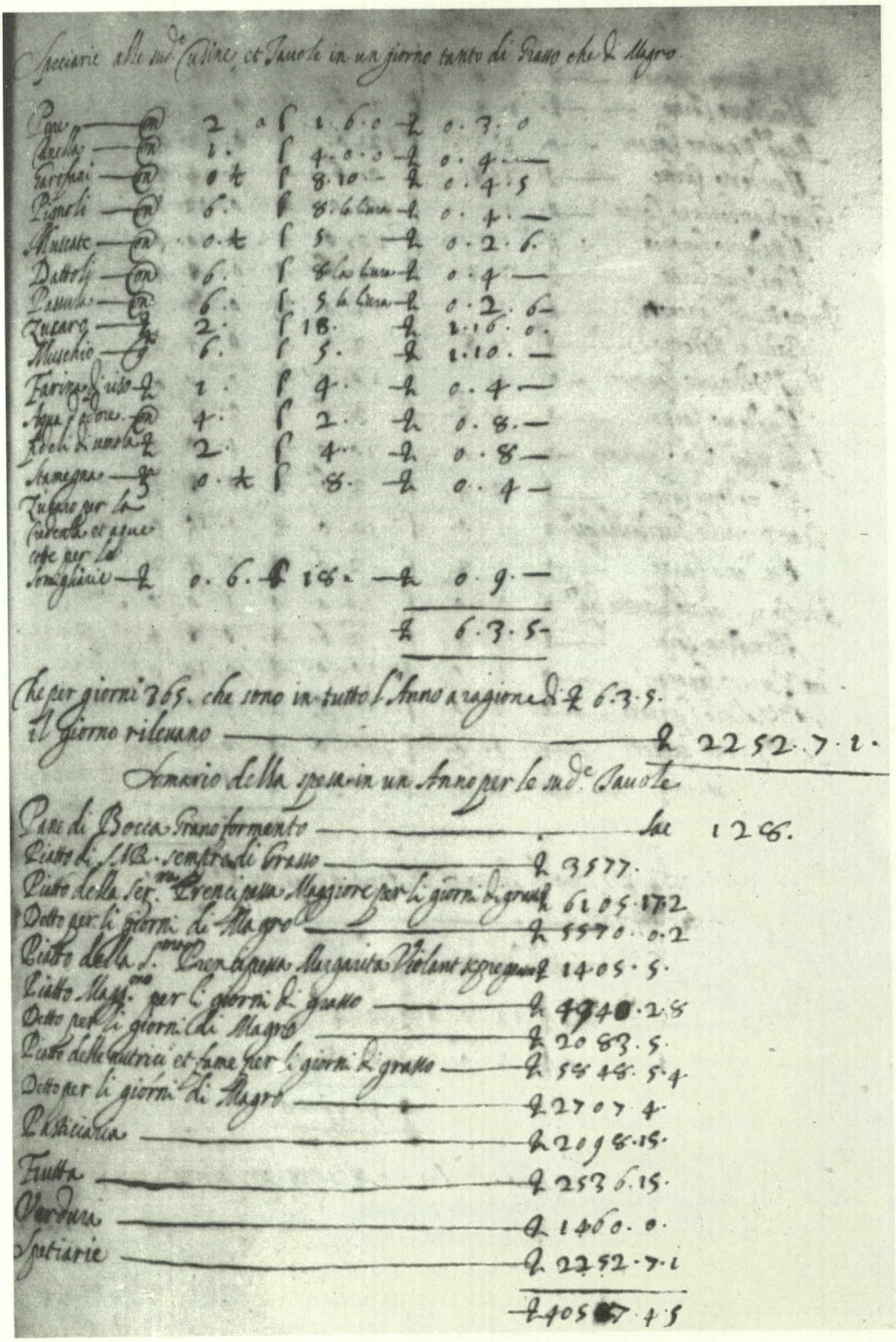
Al centro di questi significati, anche l'orologio donato a Cristina nel 1645 acquista sfaccettature precise: i meccanismi, con indicazioni cronometriche, di calendario e astronomiche, sono attentamente descritti e la relazione costituisce un documento rarissimo anche per questo riguardo, studiato in ogni angolazione da Giuseppe Brusa che ha individuato al Musée d'Art et d'Histoire di Ginevra, Musée de l'Horlogerie, uno splendido esemplare corrispondente in tutto con quello di Cristina. Il ritrovamento dell'oggetto, riferito dal Brusa all'area più elitaria del manierismo nordico, circa il 1550, e il manoscritto, si completano così a vicenda, e saranno oggetto di un capitolo per la Mostra dedicata agli orologi delle residenze sabaude, in Palazzo Reale (1988).

Ogni particolare si disponeva entro un microcosmo rigoroso, con rapporto alla prima Madama Reale che ne tiene la fila, secondo la massima per cui «un principe è l'orologio del paese e ciascuno si orienta verso di lui come si guarda l'ora del giorno» (Christoph Lehmann, 1630). La Relazione per l'uso e governo dell'orologio ducale va dunque letta individuando certo la descrizione dei due planisferi quadripartiti con le ore di Francia indicate dall'indice di Apollo, le immagini dello Zodiaco, secondo un'iconografia che tornerà attuale negli affreschi del Valentino, ma è altrettanto importante collocare idealmente, al centro, Cristina di Francia, duchessa di Savoia.

Era stata Cristina ad insistere per queste scelte; e amava gli orologi più di ogni altro, a corte. Li troviamo elencati tra i suoi gioielli, montati in oro, tra zaffiri e brillanti: l'Inventario del 1664, al n. 36 annota «Un Crocchietto di perle e diamanti, cioè quaranta sei diamanti à fazzette di grani uno sin'à quattro e perle nove di forma piatta, legati in oro, alla quale è appesa una mo-

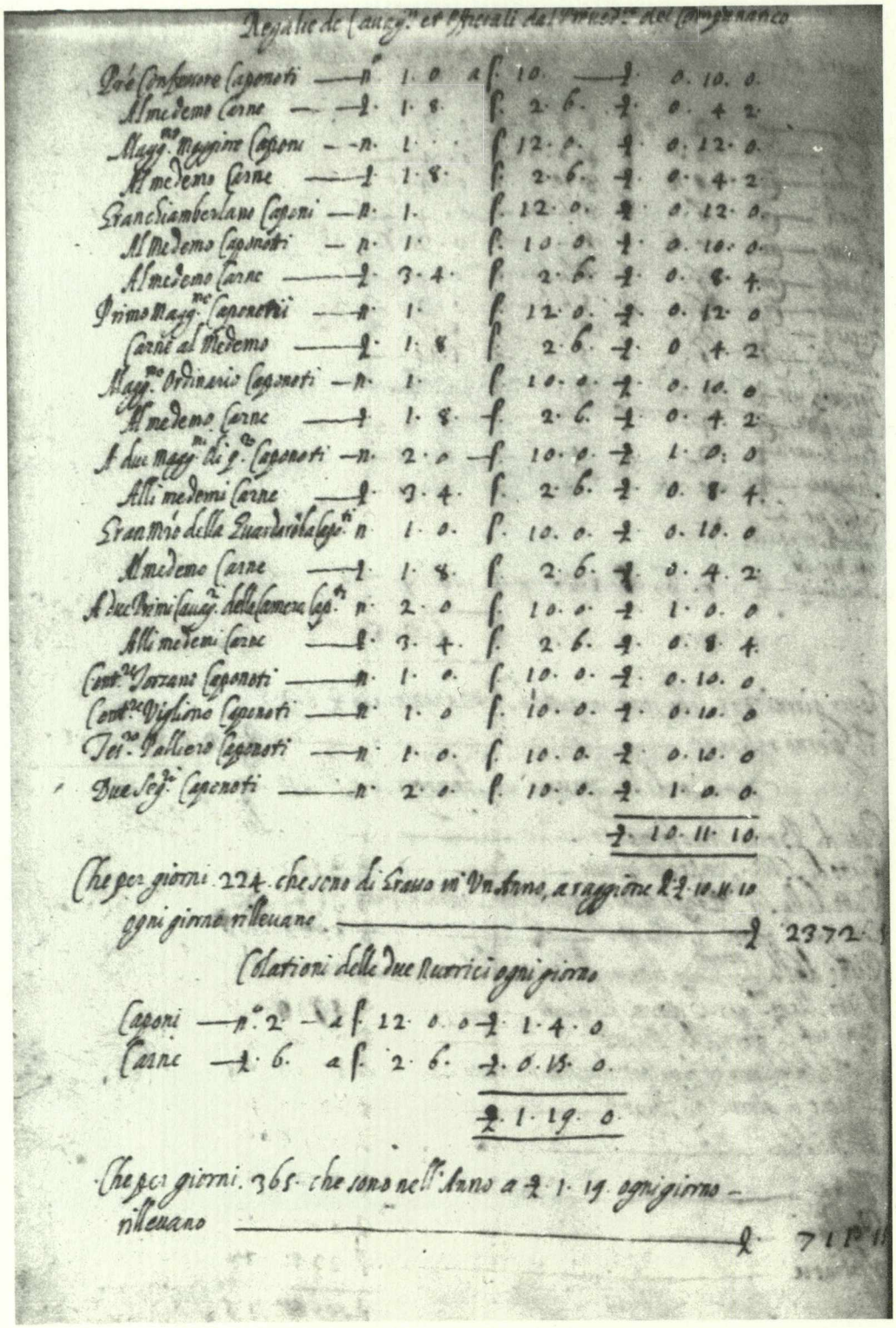


70. *Bilanci della Casa di S.A.R. Madama Cristina, Carlo Emanuele etc.*
Torino, Biblioteca Reale.



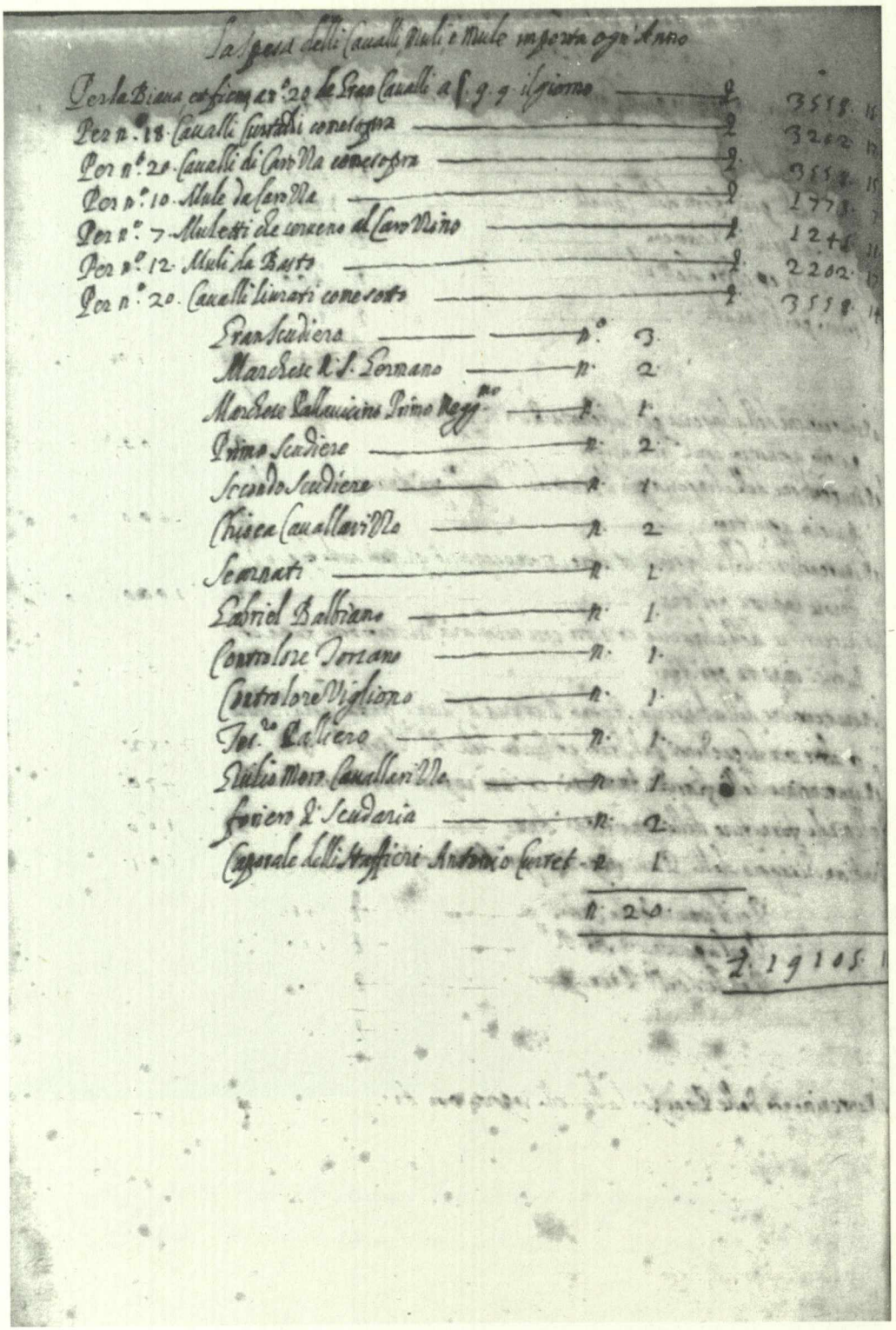
71. *Bilanci della Casa di S.A.R. Madama Cristina, Carlo Emanuele I etc.* Torino, Biblioteca Reale.

72. Charles e Henry Beaubrun, Maria di Borbone-Soissons. Torino, Museo Civico.



73. *Bilanci della Casa di S.A.R. Madama Cristina, Carlo Emanuele I etc.*
Torino, Biblioteca Reale.

74. Charles e Henry Beaubrun, Annie-Marie-Louise d'Orléans de Montpensier, La Grande Mademoiselle, 1655. Madrid, Museo del Prado.



75. *Bilanci della Casa di S.A.R. Madama Cristina, Carlo Emanuele I etc.*
Torino, Biblioteca Reale.

stra d'Orologio d'oro smaltato di più colori, e con piccioli diamantini con una catena pur d'oro, senza smalto». E sempre nello scrigno di Cristina, al n. 4, nello stesso Inventario, è elencato «Altro Crocchietto pur di diamanti e smeralde in numero di diamanti sessanta due à fazzette, di grani mezzo sin'à tré, e smeralde nove, la più grossa in mezzo con una mostra d'Orologgio d'oro smaltata di verde attaccata a detto crocchietto con una picciola catena d'oro senza smalto»; al n. 77, «Un crocchietto d'oro smaltato di bianco e nero, con la cadenella e mostra, guarnito il tutto di diamanti, cioè l'Orologgio e Crocchietto à fazzette e la Cadenella».

Ma sono le residenze a presentare la campionatura più varia, per tipologie meccaniche e per decorazioni: nella Vigna di Cristina presso San Vito, nel 1662, tra i vasi d'argento e i ghirindoni, i cuori terminanti a conchiglia — per i profumi —, i brandari lavorati a bassorilievo con fogliami, fiori, leoni e delfini che sostengono pomi e armi di Francia e di Savoia, figura una «mostra d'orologio d'ebano guarnita con quattro colonnette d'argento, figura del Tempo che sostiene il circolo dove sono segnate le hore, altri hornamenti d'argento et cinque pometti d'argento in cima, posto sopra un piedistallo di bosco argentato»; ora è conservato nella direzione dell'Archivio di Stato di Torino.

[1] Il documento importante, relativo alla Casa di S.A.R. Cristina di Savoia fin dagli anni del matrimonio, 1619, è riscontrabile nel manoscritto *Bilanci della Casa di S.A.R. Madama Cristina, Carlo Emanuele Primo, Madama Reale, Carlo Emanuele II, e Vittorio Amedeo II, 1599 al 1686*, Torino, Biblioteca Reale, Casa Savoia I, 1. Si tratta di materiale di eccezionale importanza, sistemato in sequenza cronologica, senza numerazione, con legatura in rustico che risale al 1796. Per gli altri anni: *1599 al 1607 Bilancio della Casa di S.A. S.ma Carlo Emanuele Primo per li Serenissimi Principi e Principesse*, trascritto da un copista di fine secolo XVIII; *1608 al 1619 Bilancio della Casa di Carlo Emanuele P.mo e Madama Cristina*, in calligrafia originale; *Stato della Spesa fatta e pagata dalla Casa della glor. Mem. di M.R.le Cristina nelli primi Anni di Suo Matrimonio 1620 e 1621 ricavata da' Conti resi da' Tesorieri d'essa Casa*, di mano dello stesso copista che aveva sistemato il manoscritto danneggiato da macchie, evidenti ancora nei fogli antichi, in più punti, specie ai margini. Segue, per gli stessi anni, lo *Stato della Spesa fatta e pagata per la Casa della glor. Memoria di S.A. Ser.ma Vittorio Amedeo Primo in quel tempo Prencipe di Piemonte nelli primi anni di suo Matrimonio 1620 e 1621 ricavata da' Conti de' Tesorieri d'essa Casa*, trascritta puntualmente dal copista; dal 1639, con calligrafia originale, e con suddivisioni che comprendono il *Bilanzo della Casa di S.A.R. per l'Anno 1639, Bilancio della Casa di Mad.a Rle e Rli Principesse; Bilancio della Casa di Mada Reale per le Ser.me Principesse, 1644 e 1645*; altri bilanci fino al 1686, con calligrafie originali. Si ringrazia la direttrice della Biblioteca Reale, dottoressa Giovanna Bernard Giacobello, per ogni sostegno alla ricerca e per aver agevolato le riprese in microfilm del manoscritto. Su questa documentazione finora inedita, di base per conoscere diete, consumi e costi, alcune indicazioni d'apertura sono state affrontate da A. GRISERI, *La cornice e il quadro. Il Palazzo e gli Uffici di Bocca e di Vassella*, in catalogo *Porcellane e argenti del Palazzo Reale di Torino*, Milano 1986. Ne ho discusso con Mauro Ambrosoli, Università di Torino, che ringrazio vivamente. Per gli apparati richiesti dalla corte, oltre alle raccolte sistematiche per la normativa sabauda, cfr. G. B. BORELLI, *Editti antichi e nuovi dei sovrani Principi della real Casa di Savoia*, Torino 1681; F. A. e C. DUBOIN, *Raccolta per ordine di materia delle leggi, cioè Editti, Patenti, Manifesti,... emanati dai Sovrani della Real Casa di Savoia*, Torino 1818-69, vedi inoltre G. GALLI DELLA LOGGIA, *Cariche del Piemonte e Paesi uniti colle serie cronologiche delle persone che le hanno occupate...*, Torino 1798. Un recente contributo di ISABELLA MASSABÒ RICCI, *La Magnificenza della corte e la sua memoria documentaria. Problemi di metodo*, in catalogo *Porcellane e argenti del Palazzo Reale di Torino*, Milano

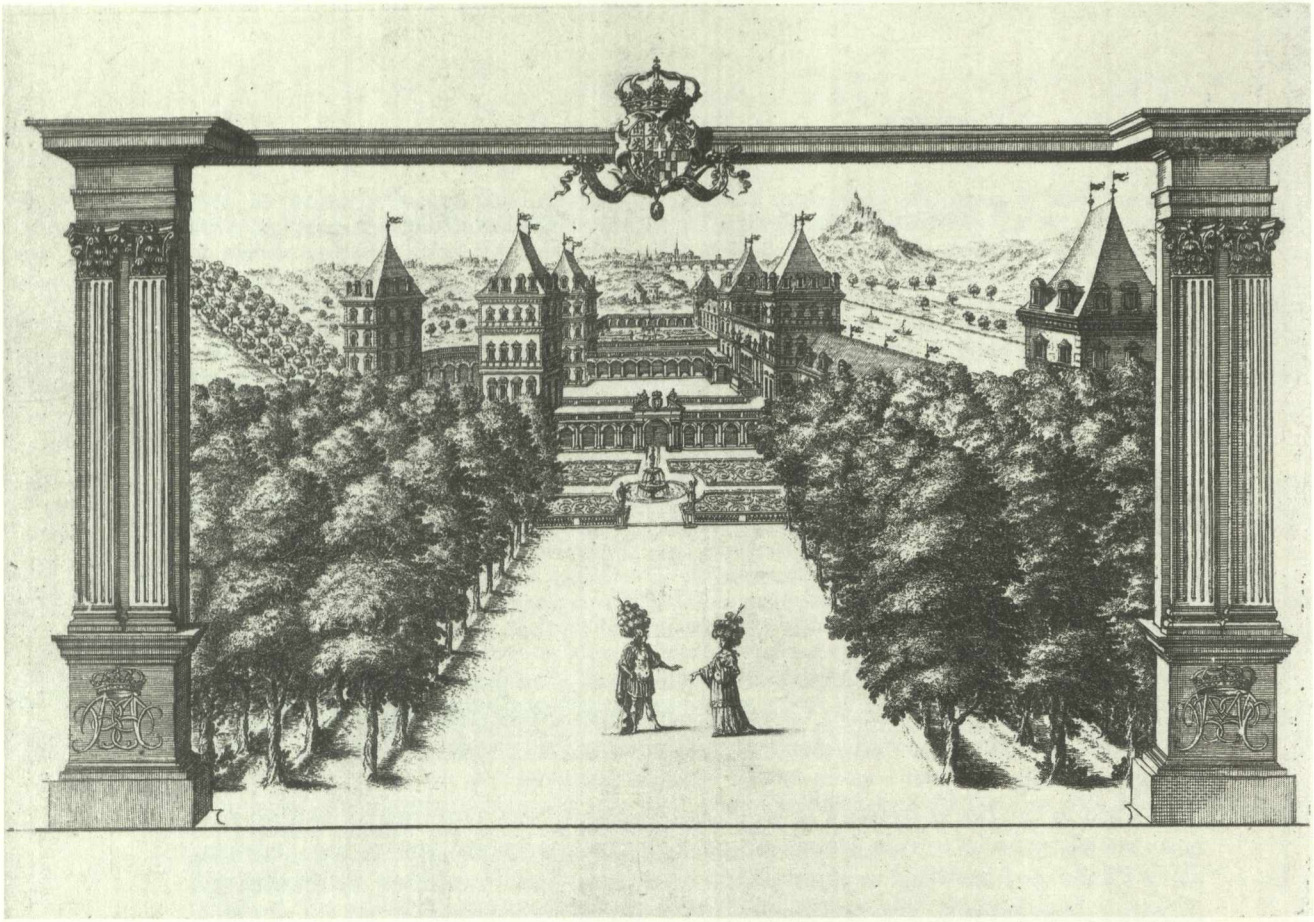
1986, ha indicato e discusso punti essenziali agli apparati istituzionali della corte, di base per questo stesso capitolo relativo a Cristina di Francia: per cui occorre tenere presente che «La corte sabauda, le cui remote tradizioni borgognone influiscono sul modello di organizzazione assunto nel XVI secolo, si struttura su tre principali corpi: la Casa, la Camera, la Scuderia; l'apparato rimarrà sostanzialmente immutato nel tempo...». Tra XVI e XIX secolo l'apparato risulta incentrato su quattro grandi cariche: «il Grande Elemosiniere, il Gran Ciambellano, il Gran Mastro, il Gran Scudiere. Il rapporto con la società civile è variegato: alla più alta nobiltà dello Stato appartengono i "Grandi di Corte", sono pure nobili i maggiordomi, i gentiluomini di camera e di bocca, gli scudieri; risultano borghesi gli altri addetti, ma l'incarico offre possibilità di emergere. La carica di Grande Elemosiniere, per le implicazioni ecclesiastiche ad essa connesse, non risulta sempre ricoperta; mentre risultano efficienti centri di potere le due cariche connesse alla Gestione della Camera e della Casa. Il Gran Ciambellano (Sommelier de corps) aveva la direzione della Camera del Sovrano. Da esso dipendeva il personale che ne assicurava i servizi: gentiluomini di camera, guardamobili, governatori, guardapalazzi, medici, speziali; di essa facevano pure parte i musici addetti al regio servizio. Al Gran Ciambellano spettava la firma degli ordini di pagamento per spese della Camera, l'ordine di redazione degli inventari da parte degli uffici sottoposti, e la loro tenuta. Il Gran Mastro della Casa di S.M. aveva la direzione e la sovrintendenza della casa reale. Coadiuvato dai maggiordomi, aveva alle proprie dipendenze i gentiluomini di bocca (servizi della tavola), gli uffiziali di bocca e gli impiegati di rango inferiore addetti a tali compiti. Competevano al Gran Mastro la firma degli ordini di pagamento per le prestazioni legate al suo servizio e la redazione, conservazione e tutela degli inventari della Casa. Il Gran Scudiere presiedeva alle scuderie e ai servizi connessi; da lui dipendevano i primi e secondi scudieri, i paggi del Re e tutti gli impiegati addetti. Altre cariche di rilievo erano quelle del Gran Cacciatore e del Gran Mastro delle cerimonie. La totale gestione economica della corte era rimessa all'Intendente Generale. Egli amministrava i fondi assegnati per il mantenimento ordinario della R. Casa, per gli stipendi degli impiegati descritti nel suo bilancio e per le spese occorrenti per la corte. I libri contabili riassumono pertanto il valore economico degli affari a cui la corte dava luogo. Organo di decisione e di primo controllo di tutta l'attività economica era il Consiglio della Casa composto dai grandi di corona; ad esso intervenivano il Primo Maggiordomo, l'Uditore Generale di Corte, il Maggiordomo di Quartiere, l'Intendente Generale e un Collaterale della Camera dei Conti. Il Tesoriere della R. Casa operava la gestione dei fondi ricevuti dalla Tesoreria Generale per le spese della Corona». Importanti tra i manoscritti, i *Cerimoniali* redatti 1632-43 dal conte Cumiana, e 1643-86 dal conte Scaravello, ora alla Biblioteca Reale di Torino. Per problemi di metodo, cfr. E. STUMPO, *Finanza e Stato moderno nel Piemonte del Seicento*, Roma 1979; L. BULFERETTI, *L'elemento mercantilistico nella formazione dell'assolutismo sabaudo*, in «Bollettino storico-bibliografico subalpino», Torino 1956; *The Courts of Europe. Politics Patronage and Royalty 1400-1800*, a cura di A. E. DICKENS, Londra 1977; F. C. SPOONER, *L'economia europea dal 1609 al 1650*, in AA.VV., *Storia del Mondo Moderno*, vol. IV, *La decadenza della Spagna e la Guerra dei trent'anni*, a cura di J. P. COOPER, con prefazione di C. GINSBURG, Milano 1971; P. MERLIN, *Il tema della Corte nella storiografia italiana ed europea*, in «Studi storici», 1986.

[2] Per la Relazione citata cfr. Torino, Biblioteca Reale, Varia 60; 16 carte, copertina pergamenacea con impressioni a secco in oro sui piatti e al centro. Nelle collezioni di Cristina gli Inventari, riportati anche in questa occasione, citano con attenzione i mobili di provenienza francese. Gli esempi che abbiamo scelto per le riproduzioni riguardano il tavolo del Museo Civico di Torino n. 175, in tartaruga e intarsi in metallo, che potrebbe abbinarsi, nel 1645, come arricchimento celebrativo all'orologio citato, e si distingue infatti per corona ducale, monogrammi di Cristina, lauri intrecciati e ulivi, oltre ai motivi floreali, strettamente affini ai risultati degli orafi francesi, Carteron e Rivard (è riprodotto nel catalogo di L. MALLÉ, *Mobili e arredi lignei*, Torino 1972, tav. 175, con datazione inoltrata al XVIII secolo); ma era già stato preso in considerazione nel 1963 con una datazione al XVII secolo. Accanto è interessante collocare altro esempio di anni più avanzati, e si tratta di scrivania in palissandro e intarsi in avorio e legni rari del Museo Civico, Torino, circa il 1670, per cui cfr. l'intervento al solito illuminante di A. GONZÁLEZ-PALACIOS, *Limiti e contesto di Leonardo van der Vinne*, in «Paragone», n. 333, 1977; è stata discussa anche da R. ANTONETTO, *Minusieri ed ebanisti del Piemonte*, Torino 1985, figg. 408-409, come esempio di una intensa circolazione di modelli fra Olanda, Francia, Firenze e Torino. Presenta un eccezionale monogramma di Maria Giovanna Battista di Savoia-Nemours, come gentilmente mi segnala il dottor Giancarlo Ferraris, che lo ha acutamente individuato: M, la J e la B iterate. Da questo nodo di cultura prenderà le mosse il Piffetti, e si spiega solo in questo senso la datazione 1720-24, proposta da L. MALLÉ, *op. cit.*, tavv. 185-186.

L'iniziale nascosta. Cristina come Flora

Gli atteggiamenti diffidenti della corte e di una parte dei nobili, rigoristi verso Filippo d'Agliè e verso Cristina, spiegano molti passaggi e molti giochi annodati, esibiti anche nella decorazione che sembrava rintuzzare con fermezza ogni brusio.

Così la duchessa firmerà la facciata del Valentino, con una iscrizione altisonante a chiare lettere in latino aulico e leggibile, dettata per lei dal Tesauro, altra simile per la Villa, e altra per la chiesa di San Francesco da Paola, ma di mano sua aggiunge alle residenze altri segni più emblematici, anche più aderenti alla sua storia. Un segno si scopre proprio al Valentino, all'ingresso del gran salone d'onore, a coronamento del portale centrato come un approdo oltre la doppia scalinata. Come primo sipario si offriva al visitatore il fastigio costellato con i Gigli di Francia moltiplicati, le statue per le allegorie modellate dai maestri luganesi su consiglio eloquente del Tesauro; e soprattutto altri tre Gigli di Francia a coronamento, previsti da lei, Cristina, e ritagliati netti: incidevano il loro profilo nel cielo di Torino come un preciso riferimento autobiografico, una fierezza dinastica apprezzata e sostenuta da Vittorio Amedeo I. In più i Gigli svettanti potevano rivestire per gli occhi esercitati, ed erano molti, il profilo stesso delle frecce-stemma di Filippo d'Agliè. Il Giglio, fra le tante allegorie proposte, era preferito, esaltato dal conte Filippo, come il Diamante per il Tesauro. Condensava significati erotici, celebrati dalla letteratura umanistica, e la fragile bellezza del fiore era rafforzata dal riferimento all'emblema dei Borboni, l'antico Giglio di Francia. E su quella linea, forte delle corrispondenze politiche e affettive, Cristina aveva espresso un ordine preciso: visualizzare, con le cifre intrecciate, non solo le iniziali ducali, che ricorrevano ovunque, e si erano moltiplicate nelle cornici, nei frontoni, nelle specchiere, ma un altro intreccio che siglasse l'unione sua e di Filippo d'Agliè. Con estrema chiarezza, con un gioco altrettanto discreto e azzardato, aveva richiesto un altro emblema, nitido e insieme nascosto: sul punto di annodare le iniziali ducali pro-



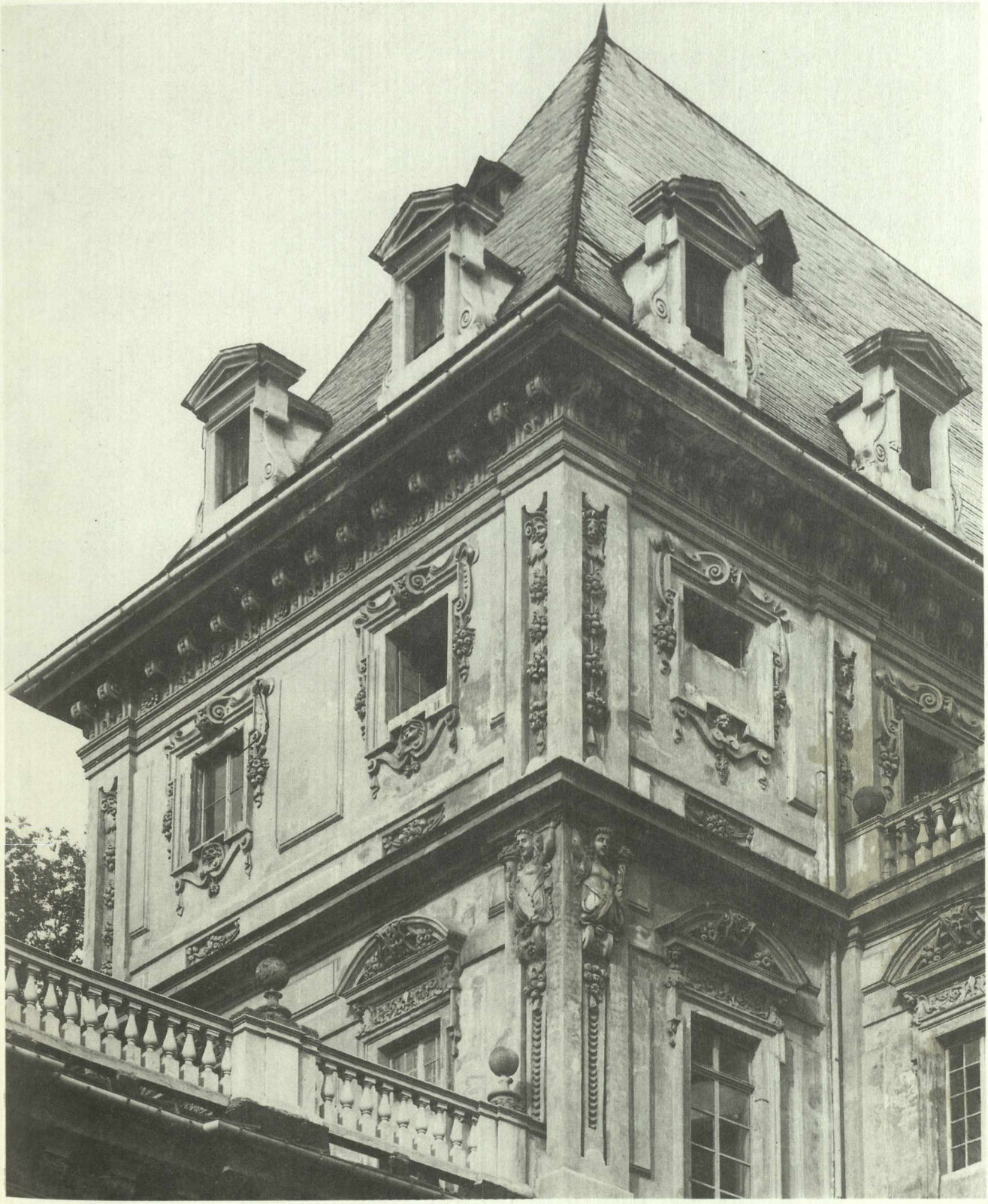
76. Bartolomeo Kilian, Il Castello del Valentino, da *La Ramira*, 1682. Torino, Biblioteca Reale.

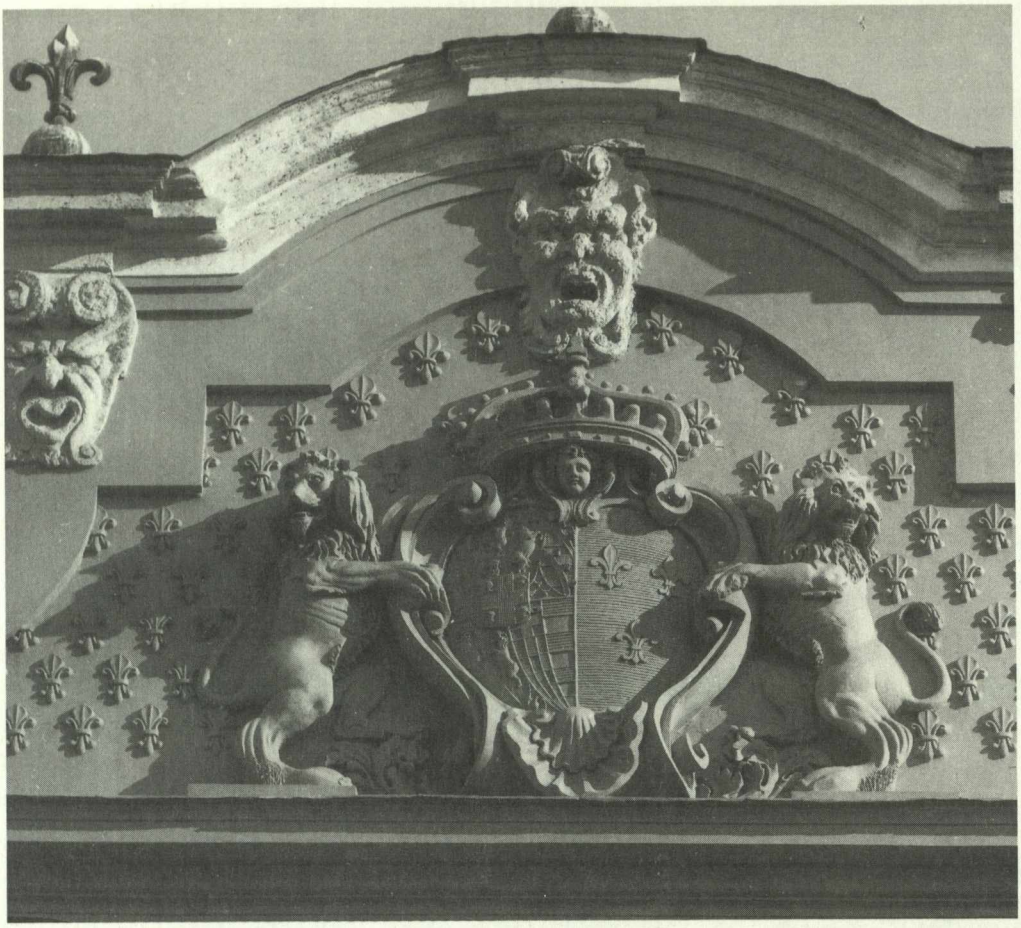
77. Carlo di Castellamonte, Il Castello del Valentino (particolare, fotografia 1950).

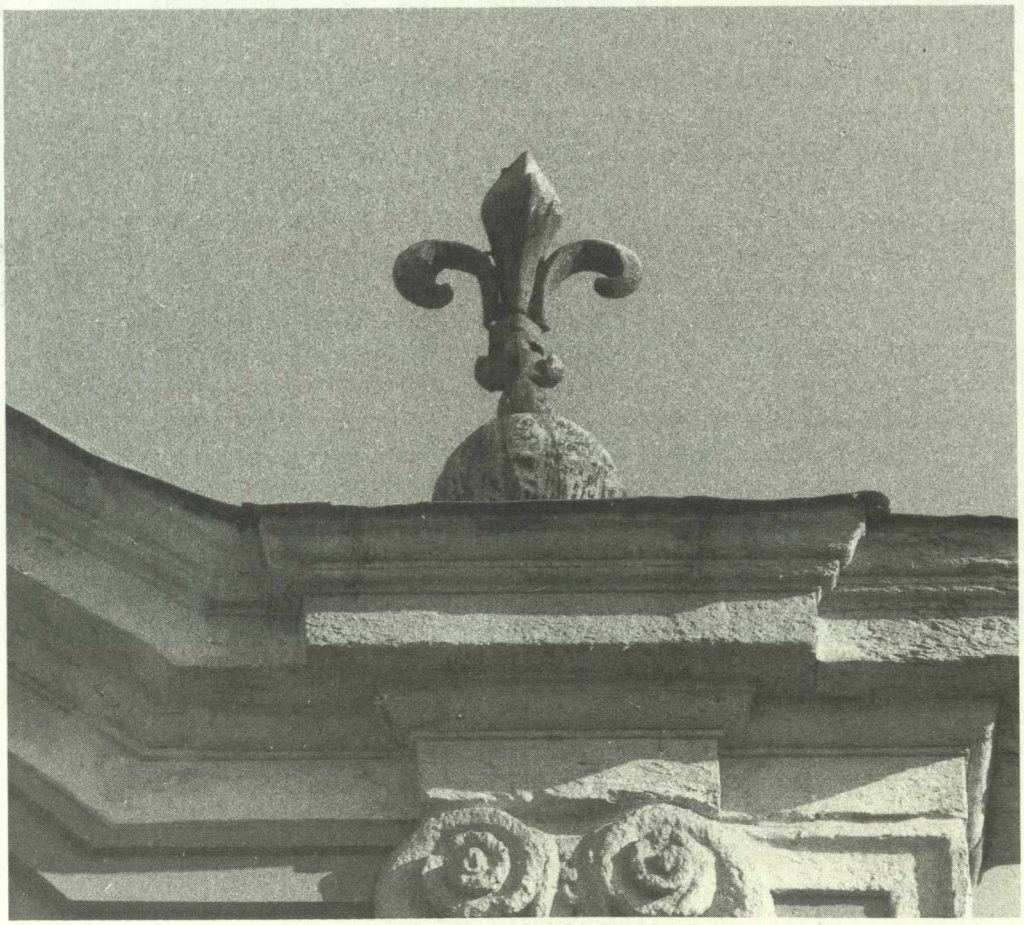
tagoniste con un'aggiunta celata, sostenuta con l'acutezza tipica dei giochi d'amore. Per prima l'iniziale di C-ristina, delineata come cornice inglobante; all'interno il duplice richiamo per V-ittorio A-medeo, e a conclusione una F, cuore dell'emblema parlante, per Filippo d'Agliè [1], al punto giusto, tanto da formare una croce sabauda inscritta al centro, e ricavata nel segno stesso di Cristina. Il nodo ben congegnato, era concluso dalla corona dei Savoia.

Ai lati ancora due puttini reggifestoni, veri e propri amorini alati, impegnati in una loro ginnastica calibrata a stringere corone di gigli e di rose, ligustri tenaci; ed era una memoria classica rinverdita dagli esempi di Fontainebleau. In alto ancora un mascherone leonino, nel triplice avvolgimento di una cartella decorativa, uno dei tanti modelli escogitati dai maestri luganesi, espertissimi nel genere stupendo di quegli ornati barocchi.

Per le cifre nascoste, Cristina aveva scelto la porta d'ingresso, luogo emblematico, che era insieme limite e varco: l'entrata alle stanze del Palazzo, siglata con il nodo cifrato, apriva la casa personale di Cristina e del duca agli





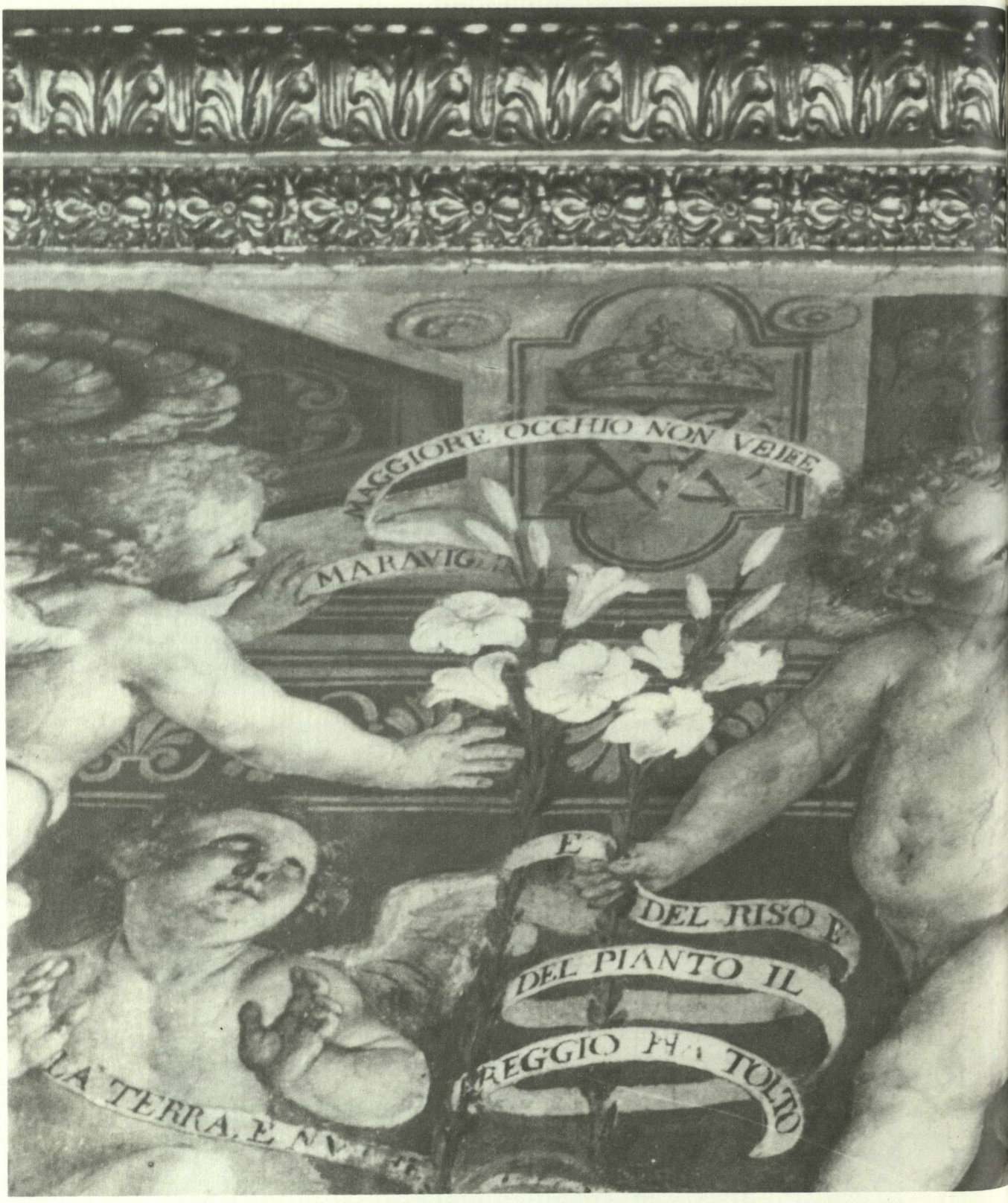


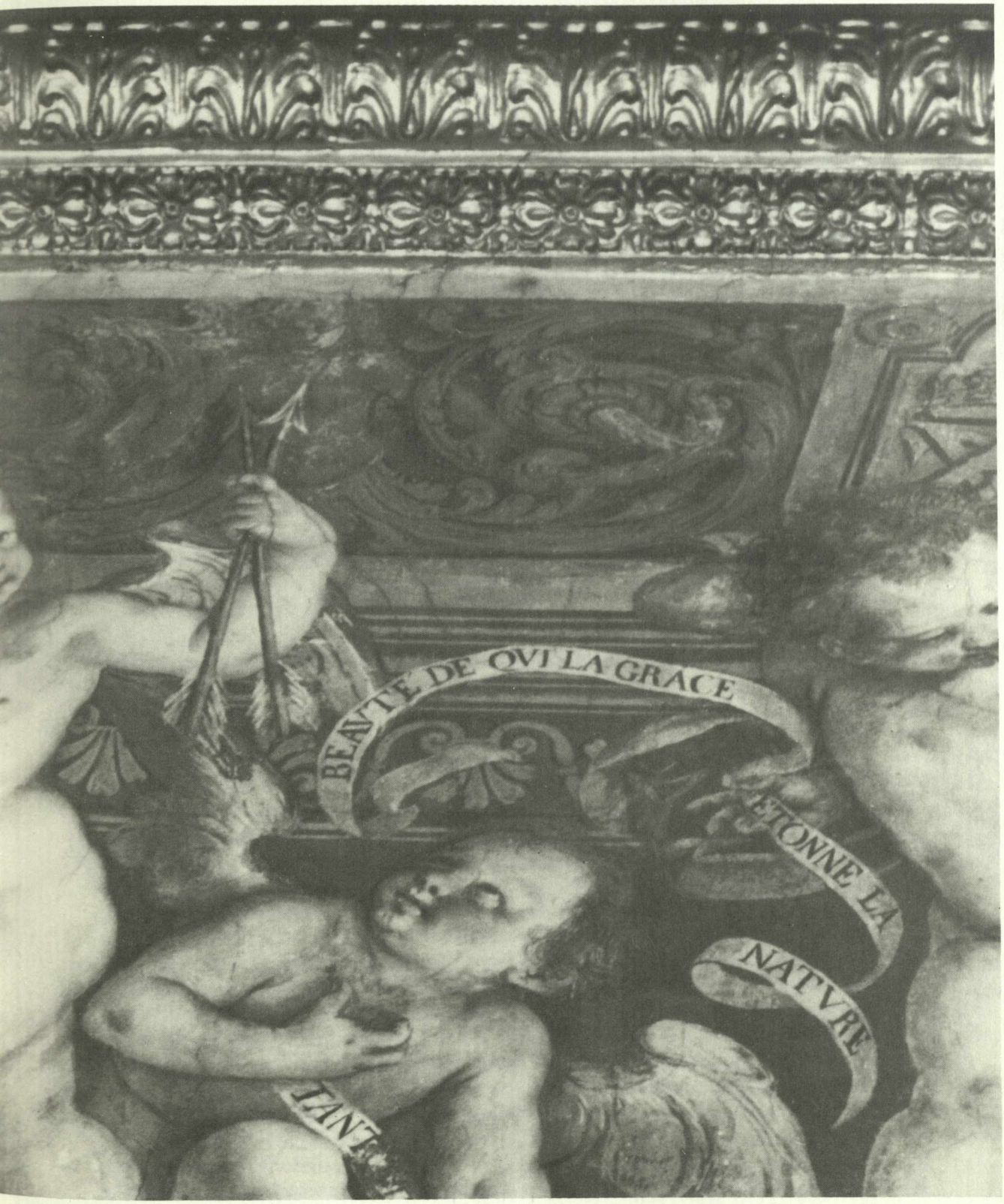
78-79. Amedeo di Castellamonte e stuccatori luganesi, lo Stemma sabaudo e il Giglio di Francia. Torino, Castello del Valentino.

80. Alessandro Casella, Le iniziali intrecciate per Cristina, Vittorio Amedeo I e Filippo d'Agliè, portale d'ingresso al Salone. Torino, Castello del Valentino.

amici, con un messaggio beneaugurante presentato dai serti fioriti, ed erano altri enigmi intrecciati, altri giochi d'amore. Non si era seguito uno schema appoggiato alle convenzioni, ma un disegno sensibile, inedito e ardito, condensato in un mazzo di lettere: tutti avrebbero letto, in questo accenno sobrio e deciso, un programma che, per volontà della duchessa, inseriva il conte Filippo, fidatissimo consigliere, in primo piano, anzi chiave di lettura per il labirinto intessuto all'interno con Nodi di Savoia e motti fioriti.

Lo stesso gioco animistico era lavorato negli ambienti per mano del cantiere diretto da Isidoro Bianchi [2], addetto alle cornici delle stanze di Cristina; erano affreschi già inaugurati al Castello di Rivoli, alternando per la pittura occhi di drago in cartelle enormi, a sorreggere nella volta centrale lo stemma sabaudo, sostenuto dalla Pace e dalla Giustizia, e poi finte cornici lamellari, per ingigantire gli ingressi progettati dal Castellamonte.


MAGGIORE OCCHIO NON VEDE
E
DEL RISO E
DEL PIANTO IL



81. Isidoro Bianchi, Fregio con puttini, motti e frecce di Filippo d'Agliè, Stanza dei Gigli. Torino, Castello del Valentino.

Entrando al Valentino la sorpresa era affidata in grande all'insieme di affreschi e stucchi, al loro ritmo giocoso in crescendo. E l'arguzia della metafora era stata ideata da Filippo d'Agliè, come un velo sottile, essenziale, prima ancora che il Tesauro dettasse i suoi pensieri per ricollegare Gigli di Francia e Nodi di Savoia in un unico simbolo onnipresente, quasi un piedistallo per le storie dell'antica casata, inserite in seguito negli affreschi del grande salone.

Filippo d'Agliè si era impegnato, per parte sua, per il progetto delle allegorie che avrebbero tappezzato le stanze di Cristina: aveva scelto cose leggibili, facili a decifrare, come l'intera serie dei Collari dell'Annunziata portati in volo da putti delineati su fondo oro, sparsi come emblema animistico di memoria cavalleresca, uniti alle mitologie e ai fiori disseminati per cogliere a ogni passo il paragone con le virtù ducali.

Il conte era in realtà, accanto a Cristina, l'artefice delle dimore, per l'insieme e per i particolari. Il suo era un omaggio più intrecciato e insieme più diretto, rispetto a quello del Tesauro che escogitava metafore e arguzie inquartate in un emblema globale, centrato all'unisono sul ducato e la sua gloria. In quel laboratorio di segni e di immagini, il conte Filippo traffica invece motti e corone, mitologie e brevi accenni alla storia, come un omaggio personale e politico, a favore di Cristina e di Cristina duchessa. Un tema condensa quel dialogo a lunga durata, dal 1633 al Valentino e dopo il 1645 alla Villa, ed è affidato ai fiori cifrati. Li conosciamo dal vero, negli affreschi e negli stucchi ancora conservati al Castello e attraverso le pagine della *Relatione* per la Vigna. I due poli, quello visualizzato per immagini e ancora conservato al Valentino, e quello letterario affidato alle descrizioni e ai motti per la Villa, si integrano; nei due luoghi l'invenzione e la dedica a Cristina stringono un nodo alla pari.

Al Valentino, a cominciare dalla stanza dello Zodiaco, i pianeti presiedono alla distillazione dell'essenza del Tempo: le divinità, nelle vele a stucco rilevato, sovrastano costellazioni e immagini delle stagioni profilate. In quell'universo che si riconosce nell'azzurro oltremarino — in omaggio alla Francia — l'oro è rialzato nello stucco per i fregi e per i lacunari del soffitto, e fissa un'atmosfera rarefatta, modellata sul preziosismo francese. I mascheroni segnano cesure sorridenti, accanto ai medaglioni rilevati con i segni zodiacali.

Nella stanza dei Gigli, tempestata di Gigli di Francia, i puttini arcadici sono abbinati a sorreggere anfore di gran classe, come nei fregi francesi, misti a sirene e ghirlande; il clima è quello del trionfo festoso, segnato dal corteo degli amorini alati che sorreggono motti a bindello e gigli naturali. I motti di Filippo d'Agliè trovano il loro commento sull'intreccio delle sirene angolari.

In un crescendo altrettanto autografo, di Cristina e di Filippo, era stata meditata la grande stanza tra quella dello Zodiaco e quella dei Gigli, con il Trionfo di Flora al centro della volta, nei fregi i puttini profumieri. Per quell'alchimia, tra canestri ritratti al vero, con rose e narcisi, i motti moltiplicati nella

stanza dei Gigli accennano a passioni ben governate, tutte riconoscibili: *Il n'arroit point du coeur qui n'en seroit espris; Desiderable est le mal pour un si beau remède; E quanto strugge più tanto più piace; Dimostro fra i sospiri aria più grata; Digne d'assujettir les plus libres franchises; Il allume dans l'âme une secrète joye; Sa faveur servira d'antidote à mon coeur.*

Con una equivalenza sicura, per Cristina di Francia, Flora riceve l'omaggio dei fiori, affiancata dal Centauro tutelare che riguarda Apollo-Amore librato. Accanto le nove Muse attendono a comporre serti, gli stessi che appaiono composti in nature morte iridate in primo piano, un piedistallo di sette canestri per Flora e per il suo Castello, ritratto allo sfondo. Gli Inventari di quegli anni, compreso quello prezioso del 1644, elencano decine e decine di canestri e catini con fiori, vasi e ghirlande sopra il bosco, in rame con cornici negre e indorate, oltre ai pochi esemplari superstiti — su tavola, su tela o su pergamena —; aiutano a ritrovare l'esatta immagine di quelle pareti, per stanze che erano in realtà una enorme natura morta, con le tappezzerie di cuoio dorato, a fiori d'oro fatte in Torino o con fiori «al naturale fatte in Fiandra», e ancora cuoio fondo azzurro, rosso o verde. E si insisteva per i mobili sull'avorio, sulle luci degli ottoni e degli argenti, e così per le stoffe: «taboretti sattino fundo bianco con li fiori al naturale; una cameretta [per il letto] di velo bianco, lavorato de fiori, uccelli et animali al naturale, le frangie di seta verde mare e gridelin», ed era il grigio di lino, il colore cangiante amato da Cristina[3].

Alle pareti «quadri grandi di fiori dentro delli vasi»; e quanti fossero i dipinti, in quelle camere, è presto calcolato: in tutto, al Valentino, seicento pezzi, un vero e proprio rivestimento, che rifiniva le stanze a misura di nature morte composite, con i fiori protagonisti. In quell'intreccio si spiega anche la denominazione per le stanze: dei Gigli, delle Rose. Il filo conduttore era negli stucchi bianchi, a rilievo gigante, una specie di transfert luminoso, di mano dei maestri luganesi diretti da Isidoro Bianchi e poi dal Casella. Il gioco sorridente risolveva il tema celebrativo con puttini e cariatidi alternate, festoni di fiori e molti frutti; era cresciuto in una sorta di giardino all'interno, di cui andranno studiati i passaggi ermetici, in rapporto all'isola verde del parco, lungo il Po.

Si coronava il soffitto della stanza del Valentino con il Trionfo di Flora, un affresco capolavoro di Isidoro Bianchi luganese. E conosciamo ora anche il bozzetto, centrato in ogni particolare, rialzato nelle luci liquide tipiche del Bianchi, in omaggio al segno pizzicato del Morazzone, che aveva accentuato a cediglie risalti di profili, per meglio rendere eloquente ogni frammento della sua composizione dilatata. Ed era uno dei pittori più amati dal Tesauro, proprio per questo aderire al gesto teatrato, allo spettacolo in scena. Il pittore aveva insistito sull'azzurro, pigmento unificante per il microcosmo che avrebbe dovuto unire il Valentino e il giardino di Flora; unica variante in primo piano, per i vasi ritratti come sculture da giardino, in attesa dei fiori. Ed erano i vasi

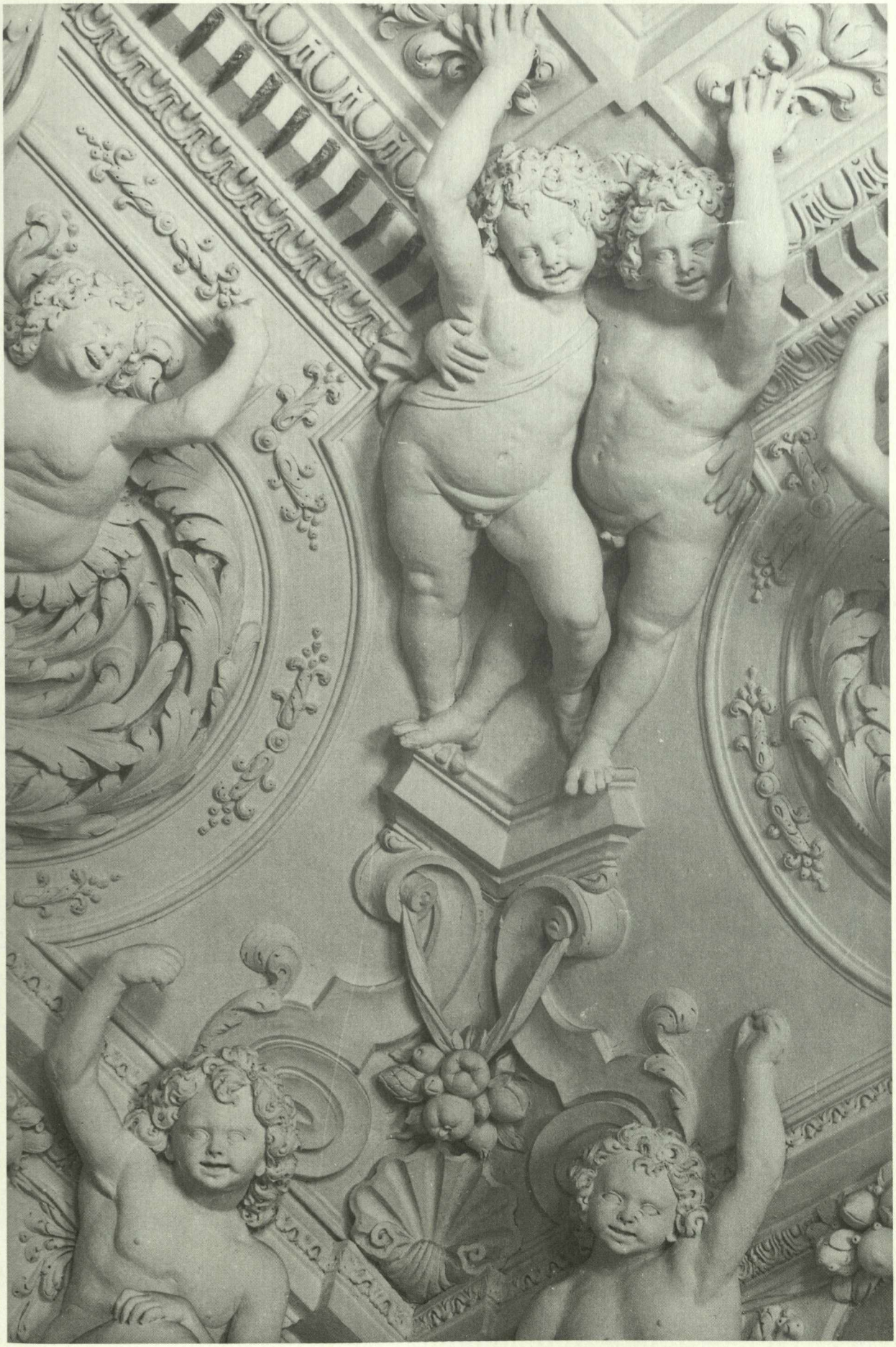
autentici del giardino di Cristina, quelli fusi ancora prima della venuta da Tours di Simone Boucheron, che sarà addetto a quella specialità, studiata nel XIX secolo dall'Angelucci e dal Carlevaris (1883)[4]. Erano sculture viridarie strettamente legate all'architettura dei giardini e al loro taglio classico, e si fregiavano unicamente con gli stemmi dinastici, ornamento e emblema.

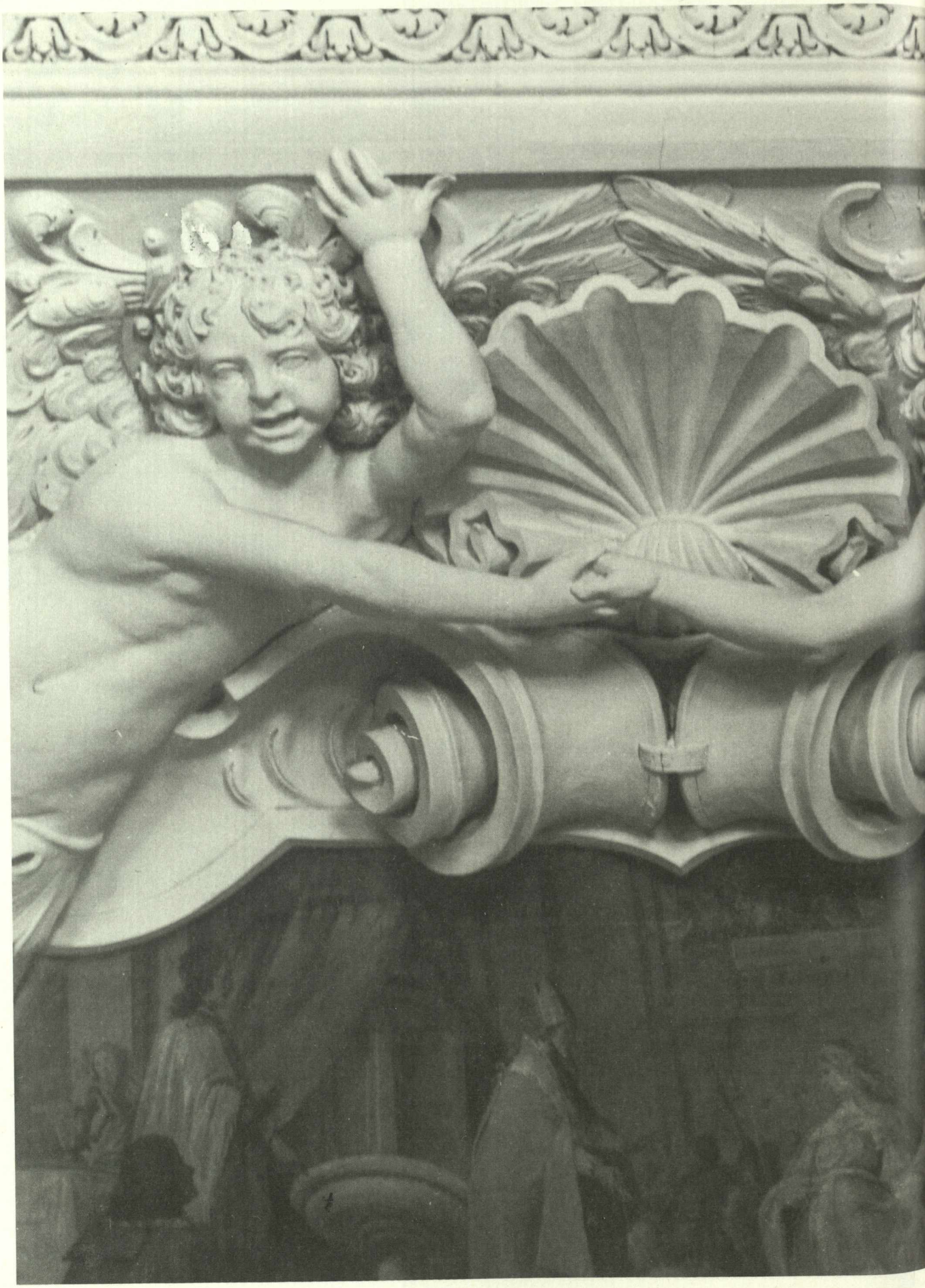
L'assenza dei fiori nel bozzetto spiega anche che era intervenuto, per questi particolari realizzati nell'affresco, un pittore altrettanto specialista ed esperto. La storia della natura morta a Torino riserva in quegli anni più d'una sorpresa e d'una svolta, a cominciare dal romano Vincenzo Conti[5], a Torino dal 1607, poi il figlio Carlo pagato dal 1637 per «quadri de fiori e fruti» per la galleria piccola e ancora per «pitture de' fiori et uccelli» nello stesso anno. Collaborerà dal 1661 al 1680 con il Borgonio ai libri per i balletti — con miniature delle scene e delle entrate in costume — ma ancora nel 1665 «per cinquantadue quadretti d'uccelli per la piccola galleria del vecchio palazzo». Aiutante di camera e governatore del Castello di Rivoli dal 1671 al 1684, è riconoscibile come autore in una rara miniatura con l'Ostensione della Sindone entro una ghirlanda, ora alla Fondazione Umberto e Maria José di Savoia, studiata dal Viale (1942), che presenta la famiglia ducale e il Sacro Lino in una cornice di fiori intrecciati — narcisi, rose, tulipani — indicata a ragione di recente come un buon precedente anche per il Monfort.

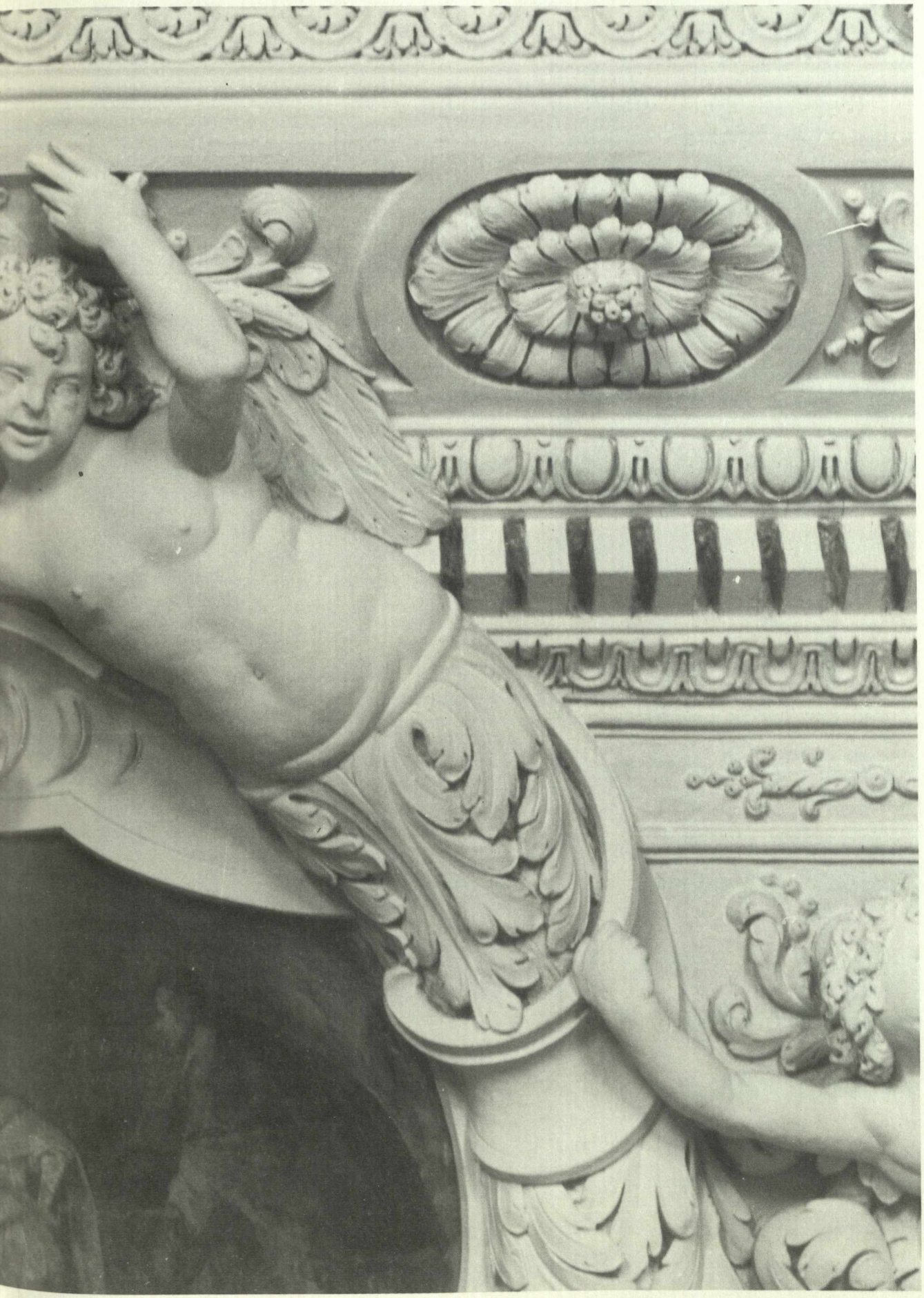
Gli antefatti erano intrecciati e fitti, e ne conosciamo ora solo qualche filo: tra questi vanno segnalati, prima ancora del Monfort, il Brocardo, anch'egli addentro alle cure del Castello di Rivoli, dal 1632 al 1643, e un pittore di uccelli che ricorre nei documenti come Carlo Paiola, attivo fino al 1664, anno in cui il Dameret e Stefano Musso attestano di ricevere dalla Tesoreria del principe di Carignano pagamenti per «quadretti d'Uccelli fatti dal fu Carlo Paiolo», «sopra carta pecorina, cioè una griva e due pernici»; e si tratta con molte buone probabilità di dipinti con una pernice e una ghiandaia passati in collezione privata a Torino, con una preziosa scritta a tergo: «Carlo Battaglia ditt Paieur di Torino aiuttante di camera ordinario di S.A.R.».

Da qui si deduce che «Paiola» era un soprannome, verosimilmente per «pailleur», impagliatore, e che il vero nome del pittore, specialista in animali, era appunto Carlo Battaglia. Anche un inventario prezioso, quello della collezione di Giacomo Francesco Arpino (1608-84), medico di corte, al servizio dei duchi, del principe di Carignano e del cardinal Maurizio e forse, come ha indicato la Di Macco[6], trait d'union con Cristina e il Dauphin, ci offre notizia di nature morte e dei loro autori. I due suoi manoscritti autografi, conservati alla

82. Alessandro Casella, I putti della Pace, Stanza del Negozio, 1648; alle pagine 124-125:
83. Alessandro Casella e Giovanni Antonio Recchi, Angeli-Sirene della Concordia e affreschi, Stanza del Negozio, 1648. Torino, Castello del Valentino.







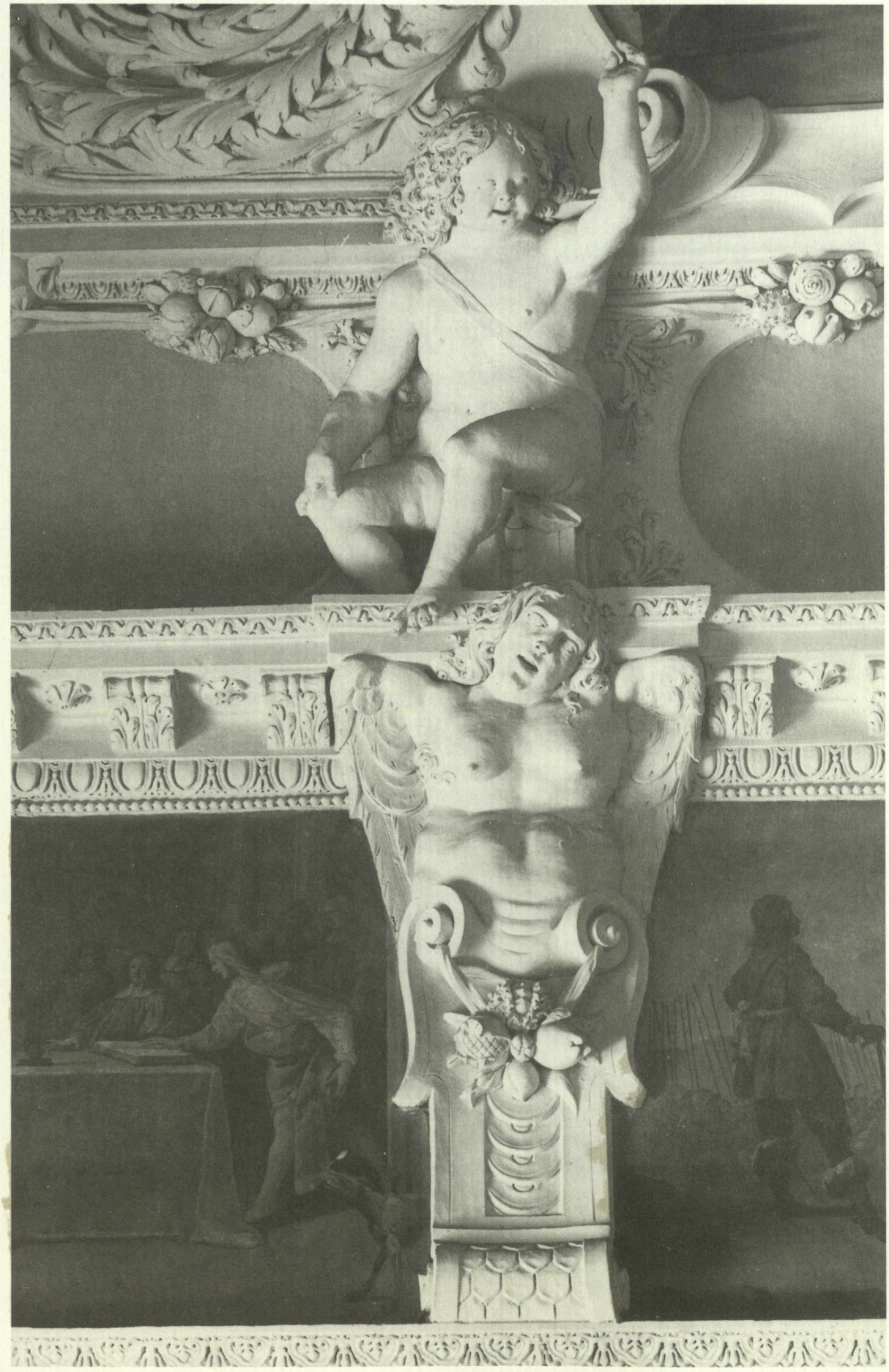
Biblioteca Reale di Torino, inseriscono elenchi di una raffinata biblioteca medico-letteraria, e dell'annessa raccolta di medaglie e monete, strumenti matematici, orologi, pietre con relative virtù. Ammirava il Settala, e possedeva copia del *Museum Septalium*, oltre a un repertorio attento di incisioni, di *Avium Icones*, il *Theatrum Florae*; altrettanto significativa nei suoi scaffali, accanto alle opere del calligrafo Tiranti e a quelle del Tesauro e del Menestrier, la descrizione della *Galleria Giustiniani*; per la pittura, dipinti del Cairo, tra cui un'Allegoria delle Arti, soggetti religiosi e ritratti del Dauphin e del Demaret, paesaggi del Moomper e nature morte: Un caprone arrosto sopra una tavola con tovaglia e robbe da mangiare e da bevere; un quadretto di più frutti «sopra caprina, incollato sopra un assetto, di mano del Sr. Busca», e si tratta di Antonio Busca (1625-86), citato in un documento riportato dal Vesme, attivo nel 1661 per pitture alla Vigna di Madama Reale; altro soggetto di molti Tulippe coloriti al naturale di «miniatura del Sig. Meruli sopra carta caprina», che si può ricondurre al raro Eugenio Meruli, ricordato nel 1602 «per colori al Casino e ortiselli che sono sopra al Bastione Verde».

In più il soggetto con Flora, Apollo e il centauro, trovava molti riferimenti — fra letteratura e pittura — ma il riferimento primo è nelle stesse pagine di Filippo d'Agliè, nelle *Delitie* per la Villa di Cristina. Nella stanza della Caccia, il commento all'ottavo quadro definisce Chirone cacciatore figliuolo di Saturno, eccellente nell'astrologia, nella musica e nella cognizione delle erbe; ma avendo imparato da Diana l'arte della caccia, trasportato in cielo fu posto nello Zodiaco con il titolo di Sagittario. È quindi figura in tutto aderente a Carlo Emanuele, il figlio di Cristina, e lo conferma il Tesauro nel suo panegirico, *Il Diamante*, quando indica il giovane principe a immagine di Achille.

La poesia preziosa aveva trovato un centro nel giardino di Flora: la *Guirlande de Julie*, offerta in calligrafia astratta e con fiori simbolici dal marchese di Montausier a Julie d'Angennes, è il culmine che condensa tante creazioni, e non solo dell'Hôtel de Rambouillet. Malleville aveva celebrato la Rosa e il Giglio, fiori regali, ma da intrecciarsi alla corona imperiale delle virtù, e il collezionismo aveva incluso, con un feticismo che diventerà presto maniacale, fiori e frutti, in un clima irrobustito proprio da Gastone d'Orléans.

Con i primi piani dei tulipani variegati, l'affresco del Valentino si inserisce, secondo il pensiero del conte d'Agliè e di Cristina, in quell'orizzonte dei collezionisti di petali. «Fleurs, Fruits, Velins»: di recente Antoine Schnapper [7] (1985) ha discusso intorno a queste raccolte che alternavano vetrine con ritratti di fiori in miniatura e in versi; e l'ossessione legava a doppio filo mecenati

84. Alessandro Casella e Giovanni Antonio Recchi, Stucchi e affreschi, Stanza del Negozio, 1648. Torino, Castello del Valentino.



e collezionisti. L'emozione scopriva il colore e la luce di quelle materie, gemme della Natura; le enumerava come pezzi di una costruzione immensa, di cui si scoprivano all'infinito le possibilità dell'ingranaggio. Era un riflesso di che cosa l'uomo potesse fare per trovare o per costruire con le sue stesse mani, come artifex nel giardino, al pari della natura.

Tra i fiori più collezionati, i tulipani impersonavano un vero e proprio status symbol, di chi poteva attingere a fiori suntuari, importati a caro prezzo e quotati in un listino di borsa. E poi gli anemoni e i garofani; ad altro livello gli iris, i ranuncoli, i giacinti, i narcisi; più apprezzati quindi i fiori a bulbo — e a loro sarà consacrato il giardino di Luigi XIV nel 1679, a Tolone, per l'approvvigionamento dei giardini reali —. Tulipani, anemoni e garofani, erano amati per le possibilità di ricavarne varietà infinite, con colori inaspettati: le metamorfosi del Barocco, a confronto con quei miracoli dell'evoluzione in serra, riservavano sorprese esibite come miracoli dell'arte più che della natura. Di qui la passione di un collezionismo che l'affresco del salone centrale del Valentino presenta a una data estremamente precoce.

Occorre infatti arrivare al 1654 per confrontare a Parigi il primo catalogo dedicato al tulipano da Chesnée-Monastereul, che include 451 varietà. E se dal 1627 è il Peiresc a cercare, con lettere pressanti, varietà di «oeillets» blu e gialli, è soprattutto il tulipano a eccitare le possibilità di una sorta di emulazione con la natura: «le curieux habile s'efforcera d'aider la nature en triant les graines et en utilisant toutes sortes de recettes plus ou moins mystérieuses en matière de fumiure ou de terre», e sono le stesse sfumature ad essere realizzate in colori netti, in una materia che poteva competere con le sete. Di qui la predilezione assoluta per questo tipo di fioritura che la pittura di Isidoro Bianchi dimostra di conoscere da vicino per il Valentino. Altro caso particolare, i limoni e gli aranci, che aggiungevano ai piaceri del profumo quelli del gusto: era un collezionismo dispendioso, difficile a Torino come a Parigi, per il clima freddo. Il più esperto specialista e il più grande, era il Richelieu, che inseriva questa branca tra le punte più alte della sua collezione di cristalli e di pitture classiche; amava ugualmente i tulipani, e ne aveva tenuto a battesimo tre nuove qualità. Altri amatori della coltivazione di aranci, a Parigi il Séguier, e a Torino il cardinal Maurizio, tra i primi, nella sua Villa. Aveva inserito lo snob degli aranci valutandoli all'antica, come nelle ville romane, e li aveva meditati in una sorta di giardino della Sapienza, intorno all'Hortus della sua Accademia, al pari degli umanisti padovani.

La Flora del Valentino stringe dunque un doppio nodo con Parigi, con la cultura apprezzata da Cristina e trasfigurata da Filippo d'Agliè, pronto a passare dal giardino dei botanici a un suo microcosmo mitologico, dedicato alla duchessa. A Torino si era per tempo aggiornati su ogni fioritura dei giardini della corte francese, e con una contemporaneità assoluta l'affresco del Valentino si allinea al primo catalogo del Giardino Reale di Parigi, che enumerava nel

1636 ben 108 varietà di narcisi, 60 di giacinti, 47 di iris, 44 di anemoni, 14 varietà di tulipani d'eccezione. A questi si era aggiunto il Giglio di Cristina, coltivato da Flora, sotto lo sguardo di Apollo Sagittario, con le istruzioni del centauro Chirone.

Le miniature preziose di Daniel Rabel (1624)[8] erano state in quegli anni avvivate da tante corrispondenze dirette, lo dicono le stesse lettere di Peiresc, appassionato di fiori e di limoni; ma soprattutto era subentrata la mano di Filippo d'Agliè, maestro dell'arte dei giardini confrontati con ogni possibile riferimento alla mitologia, alla ricerca di una cornice neoplatonica per Cristina di Francia. E come Flora la duchessa teneva al suo giardino, tanto da tenerlo d'occhio anche di fronte alle truppe francesi dell'illustre fratello, arrivate a Torino in suo aiuto, nel 1640. La scienza botanica era un lievito importante trafficato nella pittura di corte già dal 1630; a conclusione non va dimenticato il commento del Guichenon, nella sua *Histoire généalogique* (1660), che inserisce uno di questi fregi fioriti con Nodi di Savoia, Rose di Cipro e Gigli, spiegandoli senza divagazioni e simbologie in senso strettamente dinastico, anzi ricollegandoli molto in alto con un motto chiaro: *Lacci da man divina, Rose di Cypri e Gigli di Cristina*. Il risultato era certo più rigorista rispetto ai bindelli fioriti con i versi di Filippo d'Agliè.

In anni più inoltrati, verso il 1660, era il Tesauro a tenere le fila per il programma proseguito al Castello del Valentino nelle sale più in vista dell'appartamento verso Torino. Nel salone la memoria storica era stata rievocata nell'affresco con il Ricevimento di Carlo VIII a Torino, un gran pezzo di bravura di Isidoro Bianchi con la veduta del Castello antico e le sue torri gotiche; i Gigli di Francia ben rilevati, sulla mantelletta d'ermellino dell'imperatore e sui risvolti, in oro sul manto azzurro; era un antefatto che aiutava a rendere omaggio al Re Cristianissimo, il grande fratello di Cristina, Luigi XIII; Bianca di Monferrato, ritratta con il figlio, poteva risultare una controfigura della duchessa. Altri soggetti del Tesauro negli scomparti ad affresco per le stanze della Guerra, del Negozio, delle Magnificenze, della Caccia, delle Feste, pagata quest'ultima al pittore lombardo Giovanni Paolo Recchi[9], a più riprese, comprese 300 lire il 22 maggio 1665. Nella stanza del Negozio, dedicata ai maneggi politici, il centro volta celebrava la Pace come Abbondanza e Alacrità conquistate negli anni di Cristina, nei bordi scene di battaglie, accordi e trattati; si erano avvicendati gli stuccatori Casella, luganesi, con Giovanni Paolo Recchi per le Allegorie più astratte e ingigantite, di tono alto, e Giovanni Antonio per le scene dinamiche, con figurine realiste. Erano le stesse mani che avevano atteso alla stanza della Caccia, con il motto *Bellica facta parant*, per culminare in quella delle Feste. Ne era risultato per il tema venatorio un capitolo in anteprima rispetto alla Venaria Reale, centrando la Caccia come arte del buon governo sulle passioni, mentre nell'ottica dei memorialisti si rapportavano le lotte con la natura e con gli animali alle contese con gli uomini.

Al confronto, lo scambio tra Filippo d'Agliè e il Tesauro si era risolto negli anni 1630-40 in un attingere da parte del conte Filippo alle metafore illustri, geniali e generose create dal grande letterato; ma anche in un inserimento, altrettanto geniale e ghiribizzoso, di quel materiale encomiastico nel serbatoio inesauribile della poesia preziosa, lavorata e ironizzata con il piacere del gioco scoperto. Il ritmo gracile ereditato dal Marino sembra uscire dai confini dell'accademia e respirare all'aperto; Filippo d'Agliè prova una sua poesia cantabile, per trattenimento da giardino, e mira ad un unico centro, l'elogio della duchessa, nuova divinità agreste, punto focale del cannocchiale del conte Filippo, altra prospettiva rispetto al *Cannocchiale aristotelico* del Tesauro. La metafora è intessuta in senso monodico, con ritmi e allegorie fiorite, a intermezzi scherzosi. Accanto il Tesauro proseguiva a rifinire il suo universo, per un insieme visto in grande, in senso globale, con figurazioni storiche centrate sull'antico e sull'età moderna, meditate in ogni particolare. Erano illustrate con il commento di iscrizioni a fumetto, a bindello leggibile, che non si ritrovano, nel caso del Valentino, nelle *Inscriptiones* [10] pubblicate dal Panealbo. Tesauro non aveva voluto entrare come primo autore al Castello, e aveva ceduto la precedenza all'amico-consigliere della duchessa, attento a ogni svolta della metafora di corte, con idee proprie. Prima fonte, per il giovane Filippo, era stata la poesia dello zio, Ludovico d'Agliè, oltre alle conoscenze musicali sperimentate nell'ambiente romano, nell'Accademia dei Desiosi fondata nel 1626 dal cardinal Maurizio. Se le composizioni di Filippo non si erano staccate da quei clichés, sappiamo che era anche più abile nella danza, tanto da distinguersi, invitato a corte, a Parigi; e siamo ben documentati sulle sue scenografie e sulla novità delle coreografie dei suoi balletti. Ne risulta chiara l'autografia come idea firmata dalla sua immaginazione sottile; in trasparenza si legge la volontà di delineare un profilo di estrema eleganza con il desiderio di piacere a una corte difficile. Favorito della duchessa, cercava di sostenere, con il gusto del teatro, i tentativi di una diplomazia decisa e spregiudicata, negli anni della reggenza e delle lotte con i cognati, il principe Maurizio, il principe Tommaso e consorte. E con i principi il conte era entrato in garbata competizione, sul punto di tener testa con il suo teatro all'Accademia dei Solinghi, capeggiata dal cardinale e ospitata nella Villa non lontana dalla residenza di Cristina.

Lo stesso impegno nelle stanze del Valentino. E la stessa celebrazione sofisticata, su un binario in parallelo al Tesauro, cercando una autonomia che si riconosce nel ritmo diverso, firmato dal conte Filippo in prima persona.

In questo senso al Valentino il Tesauro aveva al suo attivo un diagramma ascendente, che si sarebbe concluso in grande, nelle stanze delle Magnificenze e delle Feste. Per Filippo d'Agliè un solo soggetto, Cristina, le sue Grazie, le sue Virtù; una equazione che poteva procedere tanto nel giardino fiorito, all'esterno, come nelle stanze del Castello, siglate dalle Cifre fiorite messe a punto di comune accordo con la duchessa.

85. Isidoro Bianchi, L'omaggio a Flora-Cristina di Francia,
bozzetto per il soffitto della Stanza del Valentino. Torino, collezione privata.

Il Valentino era ormai segnalato con rilievo nella *Relatione sullo stato presente del Piemonte*, 1635: «Christina di Francia, duchessa di Savoja, l'ha talmente di Regie habitationi, di bellissime Fontane, e di vaghi e deliziosi Giardini, e d'un gran boscho tutto disegno del Conte Carlo Castellamonte, abbellito, che diresti essere questo luogo un terrestre Paradiso». Grazie ai cantieri si andava creando anche un altro margine. Si lasciava campo libero ai maestri dell'arte, invogliandoli a sostenere con il loro mestiere autentico la magnificenza dello spettacolo, partendo dalle invenzioni della nuova lingua escogitata dalla metafora come segno barocco, invitandoli a intervenire nella cornice oltre che nelle scene. Questo il gran merito di Filippo d'Agliè, del Tesauro e dell'architetto Carlo di Castellamonte.

La novità era nel mestiere dei luganesi e nella loro cultura di frontiera, che dal tempo di Maderno e di Borromini aveva attecchito come serbatoio fertile, in quel tentativo di trovare una volontà d'arte libera, disponibile ai nuovi punti di vista del giardino e alle vedute aperte dei castelli.

La chiave era nel voler affrontare la realtà che si muoveva intorno — dentro e fuori le stanze di corte — sottile e artefatta o libera e concreta; in quel voler aprire le finestre e restituire il valore naturale alla luce, mutevole sul bianco degli stucchi, fino a rivestire di humour e alleggerire le allegorie della Natura e poi quelle dell'Olimpo, invocati per le Virtù ducali. Sotto quelle volte il teatro del Della Valle e la pittura del Cairo rincareranno la dose più libera; ma già con gli stucchi dei luganesi si intravedevano, non solo enigmi ed emblemi, ma il sorriso e la pelle degli angeli inseriti nella decorazione. Isidoro Bianchi lavorava in Palazzo Reale dal 1617-20, per statue in stucco alla facciata; è a Rivoli nel 1623, pagato dal 1626 al 1635; al Castello del Valentino impegnato dall'aprile 1633, con Carlo Solaro e Tommaso Carlone; nel 1634 per statue (di cartone) destinate a una festa nella Vigna del cardinal Maurizio; ben stipendiato dalla duchessa dal 1635. Nel 1636 «i capimastro da muro Luganesi et del Stato di Milano, come anco taliapreda et stuccatori, fornasari» fondano la Cappella di loro patronato nella chiesa di San Francesco; e la duchessa Cristina di Francia riconosce «la longa, affettuosa et grata servitù... del cavaglier don Isidoro Bianco del luogo di Campione... et i suoi figli insieme nella professione, ingegno et arte della pittura et scoltura, in cui molto risplendono, massime nell'opere fatte al Castello di Rivoli et ora ai pallagi nostri di Torino et Valentino». Altri lavori nel 1636-37 per il Valentino; apparati funebri per Vittorio Amedeo I nel 1637, altri riconoscimenti della duchessa nel 1642 «volendo provedergli a segno che habbiano occasione di fermarsi qua et tralasciare ogni altro partito»; altri cospicui pagamenti per il Castello nel 1642, nel 1645 e 1646.

I luganesi erano pronti a mettere mano a un nuovo tipo di decorazione, una sorta di giardino interno, mentre si profilava per la poesia e per la pittura un universo di immagini in divenire. Specie con il Casella la cornice è ricostruita, tanto più naturale e tranquilla; è un rivestimento ancorato alla parete, lumi-

86-87. Isidoro Bianchi, L'omaggio a Flora-Cristina di Francia e la nascita dei Fiori, Stanza del Valentino. Torino, Castello del Valentino. Particolare alle pagine 134-135.

noso, a differenza dei cuoi di Fiandra e di Spagna usati nel Castello, e rivaluta la tecnica dello stucco come parlata autentica. Alla retorica del Tesauro e della corte sembrano rispondere con un segno che ritrova radici oltre l'involucro del costume retorico e stende in quelle stanze una sorta di pellicola sensibile; la stessa che riusciva a rendere attuale anche la decorazione manierista nelle facciate del Castellamonte, per Palazzo Reale e nella piazza San Carlo.

[1] Per la bibliografia su Filippo di San Martino conte di Agliè (Torino 27 marzo 1604-agosto 1667) punto di partenza è ancora la documentazione indagata da G. CLARETTA, in *Storia della reggenza di Cristina di Francia duchessa di Savoia*, 3 voll., Torino 1868-69, passim, e inoltre: A. D. PERRERO, *Il testamento di M. R. Cristina di Francia e il conte Filippo d'Agliè*, in «Curiosità e ricerche di storia subalpina»», I, Torino 1874; C. GALLINA, *Le vicende di un grande favorito: Filippo San Martino d'Agliè*, in «Bollettino storico-bibliografico subalpino», XXI, 1919 e XXII, 1920; G. TANI, *Le compte d'Agliè et le ballet de cour en Italie,*

in *Les Fêtes de la Renaissance*, Parigi 1956: M. VIALE FERRERO, *Feste delle Madame Reali di Savoia*, Istituto Bancario San Paolo di Torino, Torino 1965; M. MC GOWAN, *M. Ph. d'Agliè*, in «Revue d'Histoire du Théâtre», Parigi 1970; R. DE FELICE, *Agliè Filippo San Martino, conte di*, in *Dizionario biografico degli italiani*, I, Roma 1960; G. RIZZI, *Repertorio di feste alla Corte di Savoia (1346-1669), raccolto dai trattati di C. F. Menestrier*, Centro Studi Piemontesi, Torino 1973; M. T. BOUQUET, *Storia del Teatro Regio di Torino. Il Teatro di Corte dalle origini al 1788*, Cassa di Risparmio di Torino, Torino 1976; ID., *Autour du Ballet de Cour dans les Etats de Savoie, Le Théâtre de la Gloire, Turin 1637*, in «Les goûts réunis», Ile de France 1987; N. LECOMTE, *Un choréographe piémontais, Philippe d'Agliè, et la France*, in *La France et l'Italie au temps de Mazarin, Colloque*, a cura di J. SERROY, Parigi 1986; M. T. BOUQUET-BOYER, *Les Etats de Savoie et Christine de France, les fragiles équilibres d'une politique culturelle et artistique (1619-1663)*, in *Colloque* cit.

[2] Per le famiglie degli stuccatori e dei pittori luganesi legate a Isidoro Bianchi, a Torino dal 1617, e attivi per Cristina di Francia dal 1633, cfr. L. SIMONA, *Artisti della Svizzera italiana in Torino e in Piemonte*, Zurigo 1933; V. VIALE, in *Il Castello del Valentino*, Torino 1949; A. BAUDI DI VESME, in *Schede* cit., Torino 1963; AA.VV., *Arte e artisti dei laghi lombardi*, II, a cura di W. ARSLAN, Como 1964; A. GRISERI, *Le metamorfosi del Barocco*, Torino 1967. Per i disegni dei maestri luganesi a Torino cfr. A. GRISERI, *L'immagine ingrandita. Tesauro, il Labirinto della metafora nelle dimore ducali e nel Palazzo della Città*, in «Studi Piemontesi», I, 1983 (con bibliografia); nei fogli del taccuino pubblicato in quella occasione i cantieri della frontiera lombarda scoprono esperienze che risalgono alla decorazione del Cinquecento parmense e mantovano e all'area genovese e romana, da Tibaldi a Perino. Altro confronto è con gli stucchi francesi, ad esempio Palazzo Fieubet, Parigi. Per gli stucchi dei luganesi nelle stanze del Palazzo Doria a Ciriè resi noti da A. CAVALLARI-MURAT, in *Lungo la Stura di Lanzo*, Istituto Bancario San Paolo di Torino, Torino 1973, cfr. inoltre A. GRISERI, *Volontà d'arte dei cantieri lombardi a Torino, 1620-1660*, in *Francesco Cairo* cit.; A. BAUDI DI VESME, *Schede* cit., Torino 1963, ad vocem *Bianchi*, per la fondazione della cappella di Sant'Anna, in San Francesco d'Assisi, della compagnia degli architetti e capimastri da muro luganesi: tra i firmatari compare un Francesco Quadrupane che poi ricorre nelle lettere del Costaguta come aiuto alla Villa di Cristina.

[3] Per gli Inventari del Valentino, in stretto rapporto a quelli della Vigna e con passaggi reciproci di opere, resta di base l'apporto filologico, storico e critico, avviato come riscoperta delle residenze sabaude, da V. VIALE e AA.VV., *Il Castello del Valentino*, Torino 1949. Per la bibliografia relativa al Casella stuccatore cfr. le note precedenti relative ai luganesi e ad Isidoro Bianchi e inoltre A. GRISERI, *Le metamorfosi del Barocco* cit., cap. V. Una recente discussione critica ha riproposto, da parte di R. GABETTI, *«Renaissance-Baroque system». L'architettura del Seicento in Piemonte*, in *Da Carlo Emanuele I a Vittorio Amedeo II*, atti del Convegno 1985, a cura di G. IOLI, San Salvatore Monferrato 1987, i problemi di cultura a intreccio europeo relativi al Valentino, per cui cfr. oltre, in cap. 6, nota 4.

[4] Cfr. P. CARLEVARIS, *Vasi in bronzo del Giardino Reale di Torino, riprodotti in fototipia in 32 tavole*, Torino 1883.

[5] Per il Conti, oltre alla voce di A. BAUDI DI VESME, *Schede* cit., 1963, un apporto sicuro è in V. VIALE, *La pittura di genere del settecento piemontese*, in «Agorà», n. 6, 1946; altre notizie in rapporto al Borgonio, in M. VIALE FERRERO, *La scenografia dalle origini al 1936. Storia del Teatro Regio*, vol. III, Torino 1980. Per il pittore di nature morte Carlo Battaglia, alias Paiola, Paieur, l'identificazione è recentissima: cfr. A. GRISERI, *La Natura morta in Piemonte*, in *La Natura morta*, Electa, Milano, in corso di stampa.

[6] Cfr. per il contributo critico relativo al medico Arpino, collezionista intelligente, M. DI MACCO, *Charles Dauphin in Piemonte*, in *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, Roma 1984.

[7] Cfr. A. SCHNAPPER, *Collectionneurs du XVIIe siècle: Fleurs, fruits, vélins*, in *L'Age d'or du Mécénat 1598-1661*, CNRS, Parigi 1985.

[8] L'importanza dell'opera di Rabel per la corte piemontese è stata sottolineata da M. ROSCI, in P. CHIAPATTI, M. ROSCI, *Octavianus Monfort*, Torino 1985.

[9] Per i Recchi al Valentino cfr. la discussione critica di A. M. BRIZIO, in *L'opera dei Recchi in Piemonte*, in «Arte Lombarda», vol. II, 1956, e di recente A. GRISERI, *Metafore maiuscole e altri racconti per il Palazzo Civico a Torino*, in *Il Palazzo di Città a Torino*, dove i Recchi figurano con i pittori di Cristina, compreso il Dauphin.

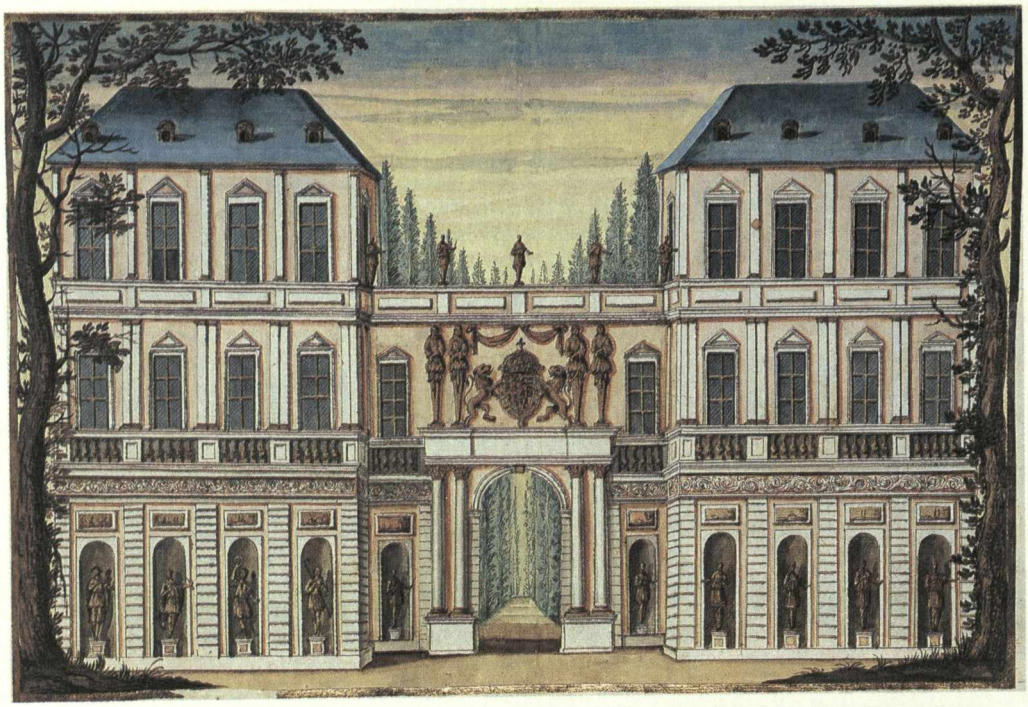
[10] Le *Inscriptiones* del Tesauro, edite da Panealbo a Torino nel 1666, erano il compendio dei motti e delle «legende» che illustravano la parte figurativa compresa l'architettura a Torino, rendendo chiari i significati di ogni metafora e di ogni programma, spiegato nelle fonti storiche; cfr. A. GRISERI, *Una fonte «retorica» per il Barocco a Torino*, in *Essays in the History of Art presented to Rudolf Wittkower*, Phaidon 1967.

Le Delitie della Vigna

Le punte alte toccate dall'architettura dell'assolutismo avevano per riflesso suggerito altre strade per il piacere del vivere in Villa, e dal 1630 le residenze private avevano evitato anche nella capitale sabauda i paradigmi più risonanti; si preferiva dosare il senso della privacy con il gusto di ritagliare uno spazio per sé, altrettanto aperto all'entourage degli amici: molto rigore per quelle architetture, ma altrettanto decoro, con appena qualche ornato a siglare la libera scelta di fronte a un luogo che si apriva al giardino, alla biblioteca, con collezioni e oggetti raccolti secondo un gusto individuale, una propria tavola, approdo sicuro della conversazione.

L'idea magnifica, che aveva guidato in grande gli architetti di Versailles, trova per le residenze una misura che dice chiaro come si curasse all'esterno il giardino, e per le stanze un piano nobile luminoso, al centro il salone; massima attenzione a frontoni, timpani e bugnati per le facciate, con la certezza che ogni pietra doveva rivestire un simbolo preciso [1].

Su questa linea Cristina di Francia sceglie a Torino la sua architettura. Ai suoi occhi la capitale sabauda era un puro concentrato di fortificazioni militari, dal Castello degli Acaja al Palazzo Ducale, in collegamento rettilineo con la Grande Galleria e le sequenze dei portici, metafora dell'intreccio fra città e l'antica piazza, dove si era svolto il primo torneo per il matrimonio di lei con il principe Vittorio Amedeo. Per l'occasione uno dei pittori del cardinal Maurizio, il fiorentino Antonio Tempesta, aveva ritratto la festa, con la scenografia viridaria ideata a inserto agreste ancora manierista, un intermezzo teatrale a rallegrare la facciata rastremata del Palazzo Ducale; all'imbocco della piazza il colosso guerriero, effimero protagonista ammirato. Per meglio godere lo spettacolo, i più spericolati si erano arrampicati sui tetti delle case — e lo aveva registrato la pittura puntualissima —; dall'alto si individuavano i borghesi accorsi ai bordi della piazza, una folla rada agli occhi del Tempesta abituato alle feste medicee. Qui a Torino tutto avveniva in scomparti brevi: il palco ducale,



88-89. Tommaso Borgonio, La Villa ideale per Cristina e per Filippo d'Agliè, Carosello al Valentino, 20 giugno 1645, da *L'Oriente guerriero e festeggiante*. Torino, Biblioteca Nazionale, Ris. q. V 52, cc. 12 e 37.

90. Tommaso Borgonio e Jean-Baptiste Girardin, La Villa Montana Delicium Christianae a Francia, da Filindo il Costante, *Le Delitie, Relatione della Vigna di Madama Reale Christiana di Francia*, Torino 1667. Archivio Storico dell'Istituto Bancario San Paolo di Torino (alle pagine 140-141).

con tende a righe, riservato a Carlo Emanuele I, in velluto nero, seduto con gli sposi e la corte, compreso il cardinal Maurizio; di fronte il palco con i sindaci delle città; altri posti riservati per le dame, in palchi rialzati; ben allineate, a fasci, le lance di riserva, i cavalieri riconoscibili, nei loro costumi di gala infiocchettati con molto azzurro Savoia; l'obiettivo era riuscito a cogliere i soliti particolari divertenti, compresi i giochi dei cani, con i bambini.

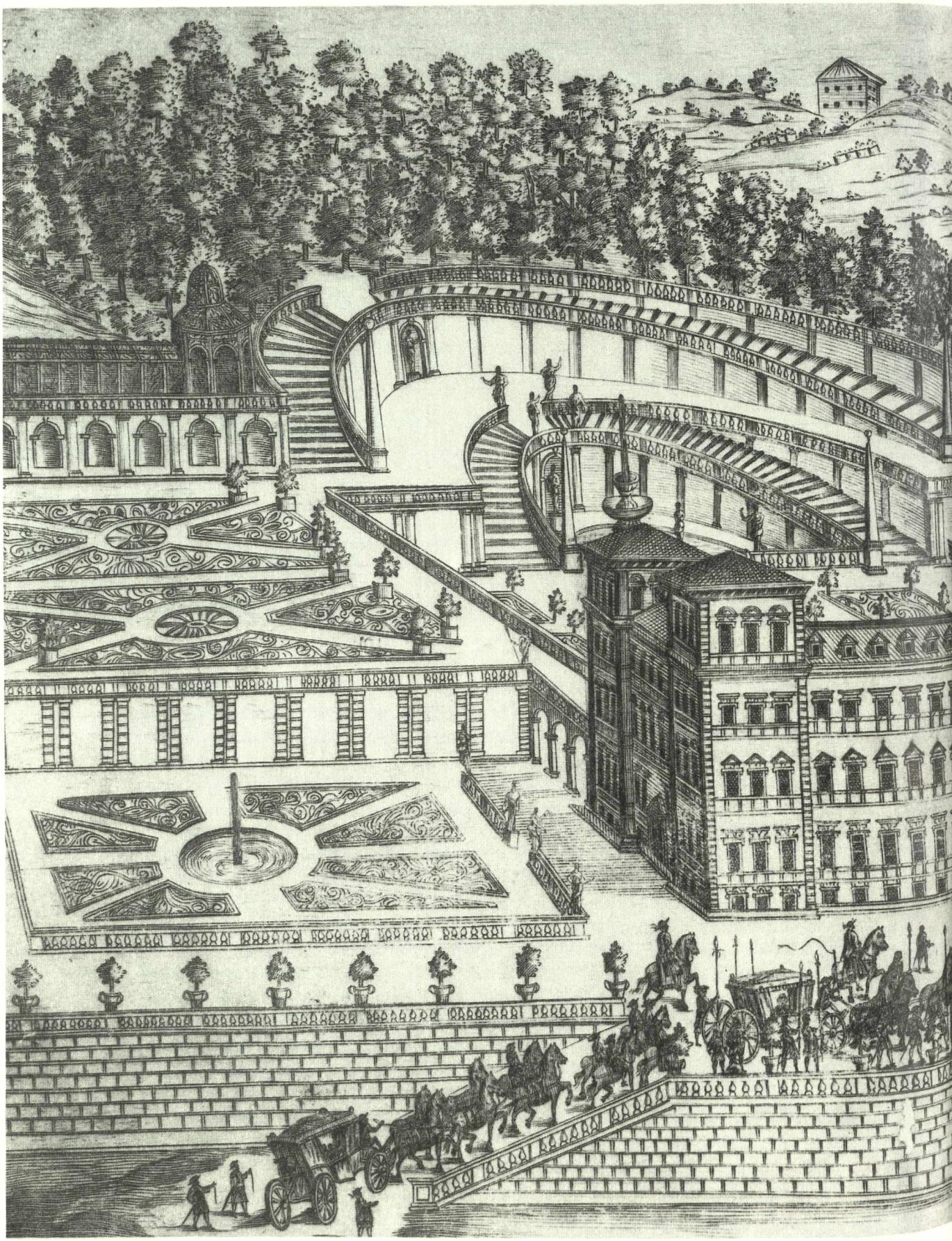
Scorrendo le case del Vitozzi e il loro ritmo reiterato, a lungo metraggio, Cristina aveva maturato per tempo il suo progetto: una dimora per sé, anzi più d'una, per sé e per la casata, ma doveva essere una dimora diversa, degna della sorella del Re Cristianissimo. Non le mancavano i confronti e le scelte, appuntate dai castelli francesi e dalle dimore parigine. Così la duchessa potrà guidare i suoi architetti a ricostruire il Castello del Valentino, pensando invece a una Vigna tutta nuova, in collina, una villa di alto rango, in tutto degna di lei, figlia di Enrico IV e di Maria de' Medici.

Per la sua residenza, che cercava di sfoltire il cerimoniale dei duchi di Savoia, alle prese ancora in quei decenni 1620-30 con i labirinti dei castelli ideati da Carlo Emanuele I, tra metafore e utopie di giardini e di emblemi, Cristina trova un suo architetto, attento al nuovo progetto, e cerca di tener testa, anche su quella linea, al cardinal Maurizio e alla sua Villa cresciuta sulla collina, em-

blematica e fastosa, meditata dal principe sotto ogni profilo, al centro delle sue ambizioni e delle alchimie politiche filosofiche letterarie filtrate nei soggiorni romani. Ora per noi la Villa di Cristina presso San Vito è un guscio, dove la suggestione prima è nel pensare a «com'era», e si parte da un paradigma che ci appare condensato in una struttura essenziale, da studiarsi in pianta, in prospetto e per sezioni, per l'architettura e per il taglio altrettanto mirabile del giardino e del parco, ancora oggi conservato nella mappa intorno.

Era stata voluta come una specie di scrigno, un emblema concreto, diverso rispetto al Castello del Valentino. Agli occhi di Cristina la Villa era come la Cittadella per Emanuele Filiberto: la gioia più cara, dopo il figlio. Condensava l'immagine del potere e della libertà: qui erano i gioielli, gli arazzi e i mobili dono di Luigi XIII, e la collezione di casa riunita da lei. Una traccia sicura ce la restituisce al vero, esibita nella relazione di Filippo d'Agliè, ultimata nel 1667 con il titolo *Le Delitie della Vigna di Madama Reale Christiana di Francia, Duchessa di Savoia, Regina di Cipro, posta sopra i Monti di Torino*, per passare agli Inventari ora agli Archivi di Stato, che valutavano i beni mobili, quadri e oggetti, e riunivano la Villa e il Valentino in un unico profilo.

Ma era l'architettura soprattutto a segnare la chiarezza e la misura che Cristina aveva imposto al suo architetto, il padre Costaguta, personaggio liti-



VILLA MONTANA DELI-
CHRISTIANÆ A
CIVM
FRANCIA.

gioso che non aveva molto tempo da dedicare alla fabbrica, coinvolto in un faticoso ruolo di trait d'union «diplomatico» tra la Francia e il Piemonte. Alla Villa subentrano infatti, per tempo, Filippo d'Agliè [2], incaricato di seguire i lavori, e il conte Amedeo di Castellamonte, richiesto di pareri, per la sua collaudata esperienza.

Vale la pena dunque di seguire la viva voce del conte Filippo, guida protagonista alla Villa, deciso a far parlare quelle pietre illustri senza iperboli e traslati, ed era una frecciata contro il Tesauro, creatore infaticabile di metafore.

«Questo grande Edificio, che altro nome non porta, che di Vigna di Madama R., sotto gli auspicij della Regale Christiana, non può, che havere i suoi principij dal Cielo. Nella sua purità senza Hiperboli, Antonomasie, ò translati, merita quella lode, la quale ha i suoi fondamenti su la nuda verità su la semplicità, e su la schiettezza. Definisce la Magnificenza dell'Opera il generoso genio di chi l'eresse, portando nella fronte un nome così glorioso. Così questo Palazzo non ne può haver uno più degno, che di Vigna di Madama Reale, nome florido, e regale, nome tutto di fruttifere Viti, e d'aurei Gigli incoronato».

Da questa testimonianza si ricava che la Vigna, come il Valentino, si fregiava di un'iscrizione chiara e distinta, che l'attribuiva a «Christiana di Francia». Il sito era stato scelto per la salubrità dell'aria, al pari delle ville antiche:

«Ricco di singolari conditioni, fu eletto questo posto per fabricarvi. Considerossi la vicinanza della Città, il suo vago aspetto indorato, & adorato dal sole; il suo posto dolcemente elevato, la vaga vista, con la quale rimira trà falde, e selve di smeraldi, li tortuosi giri dell'Eridano d'argento, la fabrica del Valentino, l'eccelse Torri dell'Augusta Città del Toro, e le stesse Campagne del Piemonte, circondate dall'Alpi, ma molto più l'aria pura, e salubre. Per tal considerazione Tiberio in Cuma, dove la trovò perfetta, non solo habitò per molti anni; ma vi fabricò una Città, che hebbe il giro di quaranta miglia. Nerone, Marco, Cassio, e Probo Imperatore, grati alla salute, che fu stimata Dea, le dedicarono varie monete. Onde per sì giusto, & utile soggetto, M.R. tal luogo elesse, come proprio per la di lei conservatione, e de' Reali Prencipi suoi figliuoli.
L'Edificar ne' monti è un'avvicinarsi al Cielo, l'Olimpo è Region de' Beati, perché, eccedendo le Nubi, non teme le ingiurie dell'Impressioni aeree. Su l'elevate cime si gode l'aria più serena, e pura, lontana dà vapori delle Acque e della Terra. Le fabriche piantate su gli alti Colli, fanno publica pompa di se stesse. Pertanto questa palesa, con eccelsa prospettiva, le Glorie della Patria, e di M.R. che l'edificò. Onde tutto il Mondo, anzi il Cielo stesso, apre per maraviglia occhi infiniti, per rimirarla».

Erano stati trasferiti, in scala nitida, elementi chiari del Seicento classico, e come nucleo di base alla struttura, una sorta di parallelepipedo, con cornici e architravi, si erano aggiunte maschere e frontespizi, e a coronamento un cornicione a modiglioni altrettanto lavorati.

Qui erano intervenuti i mastri luganesi, con la loro perizia tecnica dello stucco applicato all'architettura, protagonisti attenti al progetto di Cristina:

«Per salire dal basso delle Piazze al colmo, come vene flessuose di questo gran Corpo materiale, vi s'increspano in gradi quattro, non men commode, che disusate scale. La principal delle quali resta così maestosa in mezzo alla facciata verso Ponente, così ricca di candidi marmi,

di scalini, e balaustri, così abbondante di colonne d'ordine Ionico, ch'Io non so se debba chiamarsi Teatro, ò Scala, anzi; aprendosi da lati in due braccia, fra quali posa un'atrio, ò sia loggia di cinque Trabucchi, e di pari altezza, voltata, nel cui mezzo s'apre la luce, e l'ingresso alla Gran Porta della Sala; pare invero un nuovo Atlante, che frà marmoree braccia sostenti col Gran Palazzo un Mondo intero, per sormontar, verso le Stelle, ogni maggiore altezza. Tre trabucchi sopra la Sala s'innalza un Padiglione, ò bel vedere, dalla cui eminenza, e dagli sfori delle finestre passan gli sguardi à vagheggiar gli opposti Colli, e le più lontane pianure del Piemonte.
L'Ornamento che abbellisce le pareti esteriori, regolandole in compartite finestre d'ogni intorno à tutti i piani, le arricchì di corniciamenti, orecchiati, con architravi, frontispicij, e maschere; e il tutto è così ben fraposto, che ne riporta l'Euritmia il pregio d'ogni più bel decoro. Un grande Cornicione, proportionato alla sua grandezza, fatto à modiglioni, aggirandosi attorno, e sostenendo il tutto, forma poi alla superba mole un'altrettanto Maestosa Corona, per finimento dell'opera, quanto è gloriosa quella, che cinge la fronte della sua Regal Padrona».

Era entrato ormai dal 1641, sulla scena torinese, un personaggio di nuovo tipo, il Costaguta, carmelitano e architetto dilettante [3]. La scelta di un carmelitano fidato, prima coinvolto in fabbriche per i suoi conventi, e poi per il progetto della residenza ducale, dice chiaro che il desiderio fermo di Cristina — costruire, costruire — si era scontrato con i problemi stratificati allora cresciuti nella capitale. I bilanci stilati durante la costruzione delle nuove strutture al Valentino erano risultati pesanti, e non era facile continuare a coinvolgere l'architetto di corte, il Castellamonte [4].

In linea con i nuovi programmi, la Vigna sul colle di San Vito indica una indipendente volontà di potere, di Cristina rispetto all'entourage di corte, compreso l'architetto già attivo per il duca. La Villa ha radici in questo voler imporre uno stile di vita, scegliendo una residenza oltre il Valentino ma a distanza ravvicinata, con direttive intersecate e traiettorie comunicanti. Si sarebbe evidenziato il passaggio da una residenza di rappresentanza a una più personale e autonoma, inserita in un più libero treno di vita che conosciamo dalle lettere della duchessa e di Filippo di Agliè. Per il modello della nuova casa si adottava un altro metro di misura. Le residenze di Carlo Emanuele I avevano dilatato l'immagine immensa del Potere; ingrandita sul piedistallo del classicismo elaborato da Vitozzi e poi dal Castellamonte, con inserti scelti a piene mani, a più riprese e di cultura diramata: da Pirro Ligorio al Vignola, che si riconoscevano nelle dimensioni di Miraflores, una sorta di Teatro della Natura dedicato alla sposa, Caterina d'Austria; e così la ricorda il Marino. Era stata scelta nel 1608 per il matrimonio delle Infanti, Margherita sposa di Francesco Gonzaga duca di Mantova, e Isabella con Alfonso d'Este duca di Modena, quando le rappresentazioni pastorali si erano alternate alle giostre, con tornei e cacce, e tra gli invitati era presente il cardinal Aldobrandini; nel 1659 ancora sarà ammirata da Cristina di Svezia. Scartato questo tipo all'«imperiale», Cristina non intendeva certo risalire ai progetti manieristi di Emanuele Filiberto per il Viboccone, immaginato a padiglione centrato nel Regio Parco, quasi a voler inserire l'Arcadia nell'idea di un Trionfo classico.

91. Tommaso Borgonio e Jean-Baptiste Girardin, L'incoronazione di Cristina, Frontespizio da Filindo il Costante, *Le Delitie, Relatione della Vigna di Madama Reale Christiana di Francia*, Torino 1667. Archivio Storico dell'Istituto Bancario San Paolo di Torino.
92. Tommaso Borgonio, Veduta prospettica della Vigna di Madama Reale, dal *Theatrum Statuum Regiae Celsitudinis Sabaudiae Ducis*, Blaeu, Amstelodami 1682 (alle pagine 146-147).

Eliminate le costruzioni-labirinto, le strutture a manica lunga, per Cristina la Villa doveva essere magnifica e abitabile. La duchessa prova a misurare il suo pensiero con il metro di Carlo e di Amedeo di Castellamonte, ma si industria a convincerli per qualche innesto preso da esempi illustri, a lei famigliari, che avrebbero nutrito come un sale intelligente il tipo della dimora, fino a rendere più classica l'idea della Vigna che si era radicata in collina nei primi anni del Seicento. Risultano preziose, in questo senso, le stampe del *Theatrum Sabaudiae*[5], che nel 1682 presentano il Valentino e la Villa, la «Vinea Montana», come due facce della stessa «prospettiva» a immagine complementare, a cerniera; una fronte triplice, in entrambi i casi, con l'esedra e i contrafforti, più marcati a San Vito, per arginare il terreno argilloso.

La Villa in particolare fissa la presa di potere di Cristina di Francia: appariva alle carrozze, approdate oltre la spianata magnifica, come le dimore cresciute nella campagna romana con i quattro obelischi ai lati, conclusa da esedra e porticati alla Richelieu, a stacco della collina; un doppio ordine a incorniciare i giardini all'italiana, in omaggio alla casata materna e alla tradizione medicea, diventata europea. Si riprendeva un modello di residenza sperimentato in Francia nei primi decenni del Seicento — una misura classica per un emblema dell'assolutismo — adottato con varianti dalle dimore private del milieu aristocratico. Un esempio paradigmatico era venuto dall'Hôtel Sully, a partire dal 1610, in rue Saint-Antoine a Parigi, dove il cortile d'onore, su progetto di Jean du Cerceau, esibiva stucchi che serviranno come modello di base per i luganesi a Torino. Cristina di Francia era attenta a quel ritmo di frontoni iterati e di bugnati rastremati, volute che incorniciavano il piano conclusivo senza lasciare nulla al casuale e al tono dimesso. Ogni pietra rientrava in un ruolo preciso, con la giusta eloquenza. Ma il grande merito della duchessa era l'aver scartato a Torino la metafora trionfalistica parigina, quella esibita dall'architettura di Salomon de Brosse: il Palazzo del Luxembourg, costruito per Maria de' Medici (1615-27), era infatti destinato a rimanere nella memoria collettiva come un culmine che sovrastava la stessa tradizione della committente medicea per diventare il Palazzo di corte. E accanto, altrettanto intangibile, il palazzo del Petit Luxembourg, donato da Maria de' Medici al Richelieu.

Da quegli exempla Cristina di Francia aveva tratto con discrezione, a misura della sua piccola capitale, solo il nucleo di base, per l'idea della sua architettura, scegliendo per se stessa un'eleganza ispirata al «decoro» assoluto, ma inserita nel profilo di una decisa sobrietà. Non era possibile competere in Piemonte con il fasto della corte di Enrico IV. Al massimo poteva entrare, nel progetto degli architetti militari di stanza alla corte, qualche elemento offerto dal repertorio della decorazione in uso nei castelli francesi, a cominciare da Fontainebleau, dai cartouches intrecciati in stucco bianco per le sovrapporte che alternavano puttini reggistemma, volute rovesciate e puttini alati a sostegno delle trabeazioni, nei vestiboli d'onore.

CHRISTIANÆ
SABAVDIÆ DVCISSÆ.
VINEA
juxta

A FRANCIA,
CYPRI REGINÆ, &c.
MONTANA,
Valentinum.

Anche a Torino l'architettura avrebbe trovato la sua metafora eloquente; frontoni e lesene in un loro codice misurato, dove contavano il ritmo e le cesure prestabilite, al pari del canovaccio previsto per i balletti. L'occhio dell'assolutismo sceglieva paradigmi del Rinascimento e del Manierismo, combinando in giuste dosi una variante che doveva rispecchiare almeno due coordinate, il piacere delle cose razionali e la tensione oltre le dimensioni reali, e secondo coordinate virtuali illusive, che il giardino avrebbe aiutato a completare. La vista e la prospettiva dei giardini del Luxembourg, i tetti del Palazzo, risultano un confronto sicuro per quel concetto di «magnifico» che la collina di Torino era pronta ad ospitare, in una veduta ideata. Quel misto di classico rialzato dal senso del «decoro» in giuste dosi, aggiungeva soprattutto eleganza, ed era un ingrediente che le incisioni del *Theatrum Sabaudiae* si divertiranno a inserire a lungo metraggio, come un equivalente di calma e di sobrietà.

Per quel canovaccio non era stato difficile a Cristina di Francia avere piani e modelli, comprese le incisioni giunte da Parigi, utili per il suo progetto. Le utilizzerà a più riprese, per il Castello e per le stanze della Vigna, e così per le chiese e per gli altari. Aveva imposto anche la scelta dei materiali da usare in facciata, altri per il giardino. I rendiconti con i pagamenti per gli architetti e gli scultori, e accanto le lettere del Costaguta, costituiscono la traccia più sicura. A questo punto i conti per il Castello del Valentino [6], discussi anche di recente in contributi importanti, indicano con chiarezza una svolta fra un primo e un secondo tempo, sempre con la presenza di Filippo d'Agliè e della duchessa che decide, discutendo prima con Carlo e Amedeo di Castellamonte poi con il Costaguta. Sono gli anni che precedono l'arrivo di Guarini e preparano il terreno con intelligenza.

Accanto alla Relatione più aderente, anche le pagine del *Theatrum Sabaudiae*, nel 1682 celebrano la residenza di Cristina e l'insieme del giardino, che era certo meno alchemico, meno erudito rispetto all'architettura viridaria ideata come luogo del sublime ideale dal cardinal Maurizio per la sua Vigna. Cristina per parte sua aveva elaborato il suo progetto vivibile con

«cinque spaziosi giardini, affinché frà le delitie de' gli oggetti ogni senso riceva dalle mani della Virtù feconda diverse compiacenze e impareggiabili diletti. Due di questi, che giacciono alle Teste della fabrica verso mezzo giorno, e mezza notte, sono di venti Trabucchi per ogni verso. Il terzo, che riguarda il levante, tutto al lungo della facciata, è di larghezza di venti fette, e di trenta di lunghezza. Il quale incurvandosi in Teatro d'un mezzo ovato, ha nel suo concavo una grande scala di marmo, non meno dedicata al commodo, che alla Magnificenza. Alle teste di questo, e à lui paralleli, come horti pensili di Semirami, s'innalzano gli altri due per Trabucchi, sostenuti da gran muri, regolarmente compartiti, e ornati da balustrati, bugne, e nicchi pieni di statue, paiono poste, benché immobili à custodir le frutta e i fiori. La loro larghezza, e lunghezza, eguale in quadro di venti due Trabucchi, e il loro piano a livello del secondo del Palazzo, senza incommodo del piede, per via di due Ponti, sostenuti da Colonne di marmo, d'ordine Dorico, rendono così facile, e commodo l'ingresso al passeggio, come con lusinghieri allettamenti chiamano tanto le Regie, quanto le più gravi persone della Corte, à godere de' loro floridi, e odorosi compartimenti».

Continuavano le allee e una in particolare formando

«co'l semicircolo un Teatro, lega e unisce insieme, con catene di fiori li due alti Giardini. Horti gemelli son questi, li quali rassembra quelli che furono trasportati frà i luminosi segni, là dove le Hore son Custodi delle fonti, ove si bagnavano per refrigerio gli affaticati cavalli del Sole. Questi circondano e custodiscono nel loro centro alcune limpidissime fontane, ne' cui stagni si specchiano i lucidissimi Soli, che signoreggiano il Piemonte, al cui mormorio s'accoppia co'l canto degli Uccelli quello de' Musici più perfetti, ai suoi zampilli imparano salti giulivi, frà le danze, le Dame, e le Ninfe più gentili».

Sopra il «ciglione del colle» il Bosco, e ai margini esterni, sopra i giardini, frutta e lauri lavorati a pergole, a gallerie e padiglioni; e ancora, ai confini degli horti laterali, Grotte di «Citroni, Cedri e Naranci».

A questo punto si può risalire, attraverso i documenti, al primo progetto, anzi alle prime trattative di Cristina con l'architetto che avrebbe seguito il «suo» progetto. Ed è una strada percorribile in presenza dei documenti, ora conservati all'Archivio di Stato di Torino.

[1] Per l'architettura a Torino nel XVII secolo i recenti contributi hanno discusso la fortuna critica relativa al passaggio da Vitozzi ai Castellamonte, Carlo e Amedeo, e ancora il Lanfranchi, negli anni che precedono l'arrivo di Guarini (1666) e che coincidono appunto con la Reggenza e con la volontà d'arte di Cristina di Francia. Per una discussione critica relativa all'insieme e ai problemi particolari cfr. V. COMOLI MANDRACCI, *Torino. Le città nella storia d'Italia*, Bari 1983; per precedenti essenziali contributi, G. C. ARGAN, *L'Europa delle capitali*, Ginevra 1964; A. GRISERI, *Le metamorfosi del Barocco*, Torino 1967; R. WITTKOWER, *Arte e architettura in Italia 1600-1750*, edizione italiana, Torino 1968; A. CAVALLARI MURAT e AA.VV., *Forma urbana ed architettura nella Torino barocca*, Torino 1968; G. LEVI, *Sviluppo urbano e flussi migratori nel Piemonte del 1600*, in «Actes des Journées d'Etudes Bendor», Université de Nice, 1972; A. PEYROT, V. VIALE, *Immagini di Torino nei secoli*, Torino 1973. Per i temi strettamente legati prima a Cristina di Francia e poi al Tesauro: V. COMOLI MANDRACCI, *Analisi di un fatto urbano. Piazza S. Carlo in Torino nel quadro della formazione e delle trasformazioni della «città nuova»*, Torino 1974; AA.VV., *Palazzo Lascaris, Analisi e metodo di un restauro*, Venezia 1979 (con i capitoli specifici di V. COMOLI MANDRACCI e di M. DI MACCO); A. GRISERI, *Il cantiere per una capitale*, in *I rami incisi dell'Archivio di Corte* cit.; per una discussione critica recente, V. COMOLI MANDRACCI, *Il Palazzo di Città per una capitale*, in *Il Palazzo di Città a Torino*, Torino 1987. L'importanza della trattatistica, la svolta maturata fra Milano e Genova negli ultimi decenni del Cinquecento, il sostegno degli intellettuali, il valore del mestiere degli incisori, le tecniche e l'organizzazione dei cantieri, hanno costituito la base per una discussione critica di nuova intelligenza relativa all'architettura dei Castellamonte, avviata da R. GABETTI, *«Renaissance-Baroque system». L'architettura del Seicento in Piemonte*, in *Da Carlo Emanuele I a Vittorio Amedeo II* cit.

[2] Per la bibliografia relativa a Filippo d'Agliè, Gran Mastro delle Fabbriche di Cristina di Francia, cfr. cap. 5, nota 1. Al centro dei programmi ducali, vanno citate le stesse residenze del conte Filippo e dei San Martino: a Torino la Villa in collina che passerà poi agli Imperiali e infine ai Becker, ristrutturata nel XIX secolo; ad Agliè il Castello, concluso con gli affreschi dei Recchi e con gli stucchi del luganese Casella, e le stesse maestranze del Valentino, per cui cfr. la trattazione e le illustrazioni di A. CAVALLARI MURAT, in *La Serra d'Ivrea, Orco e Po*, Istituto Bancario San Paolo di Torino, Torino 1976. Un confronto a parte meriterebbero ancora gli affreschi del salone del Castello di Agliè, con i Fasti di re Arduino, in parallelo alle glorie della casata dei San Martino, di mano di G. P. Recchi, con l'affresco rappresentante Wallenstein in figura di Marte, in una volta (1630 circa) di Bartolomeo Baccio Bianco, in Palazzo Wallenstein a Praga.

L'apprezzamento della corte verso Filippo d'Agliè risulta condensato nelle Patenti ducali: «Christiana... Le dimostrazioni che in questa real casa ha dato di tempo in tempo l'illustre cavalliere gran croce

nostro carissimo il conte Filippo d'Agliè S. Martino, della sua fede e sollecitudine nel servizio reale corrisposero sempre alla nobiltà del suo nascimento alle virtù e doti da esso professate e che non ponno essere più singolari e più riguardevoli in un cavaliere, e perciò sino dalli anni men maturi come li fu facile il meritar luogo di gentiluomo di camera del serenissimo duca Carlo Emanuele e dell'A. R. di Vittorio Amedeo miei signor suocero e consorte che siano in cielo, così dopo la servitù resa in Roma al signor principe cardinale mio cognato, si portò al detto servizio reale e si abilitò al comando di cavalleria esercitato con molta lode nelle guerre contro Genovesi, Monferrato, nell'assedio di Verrua, nel soccorso di Ormea contro spagnuoli et in altre simili occasioni contro francesi. Piacque intanto alla detta A. R. di premiare il di lui esperimentato valore militare con costituirlo alfiere delle sue guardie delle corazze, indi portatosi al merito di altre cariche di grado in grado et hauendo a noi con la sua prudenza dato occasione di valersi del suo consiglio ne' più gravi interessi di questa corona nel maneggio della nostra reggenza e nei più ardui negozii, nella riuscita de' quali ha sempre mostrato prudenza singolare nel maneggiarli, fedeltà squisita nell'eseguirli, cura affetto e sollecitudine incomparabili in quello riguarda non meno la conservazione che l'accrescimento del real patrimonio. Non dobbiamo tralasciare le opportunità che ci si porgono di premiarlo et di mostrarli la stima che di lui facciamo. Dovendo noi pertanto far elettione di un capitano delle medesime guardie delle corazze di S.A.R. mio figlio amatissimo, stimiamo la persona sua altrettanto capace d'essa carica quanto giovevole all'avvantaggio del medesimo servizio, sicura che sarà per esercitarla con quella fede che fu propria sempre delli antenati suoi verso i principi di questa casa reale» (Archivi Camerali, Controllo delle finanze, 1644 in 45).

«Christiana... Essendo adunque noi e dalla passata servitù in tutte le occasioni e cariche con ogni fedeltà, vigilanza e prudenza esercitate a pieno informata della capacità, affetto, integrità e costanza del conte Filippo S. Martino d'Agliè capitano delle corazze di guardie di S.A.R. e nostro ministro di Stato, come anco per rendere pubblica testimonianza della stima che noi facciamo della sua virtù e merito et della gratitudine che conserviamo alli grandi servigii fatti alla corona e per darli nuove occasioni d'acquistarsi appresso di noi e di S.A.R. onori maggiori, maneggiando in questi difficili incontri le finanze esauste, con la solita sua incorrotta fede e comune soddisfazione... per le presenti...» (Archivi Camerali, Controllo delle finanze, registro 1646 in 47).

«Carlo Emanuel... Sono di tal conseguenza li meriti acquistati in questa real corte dall'illustre cavalier dell'ordine della SS. Annunziata il conte D. Filippo d'Agliè S. Martino che siccome con le singolari sue prerogative e nascita si è reso degno del sostenimento delle principali cariche di questa corona, così ha sempre dato a conoscere sin dai suoi teneri anni in tutte le occasioni di pace che di guerra la somma sua vigilanza, l'incomparabile valore et incorrotta fede verso il nostro e pubblico servizio dello stato con non poco nostro avvantaggio e valendosi M. R. mia signora e madre del suo prudente consiglio ne' più ardui affari della corona, nel maneggio della sua reggenza durante la nostra minor età, abbi sostenuti li affari dal suo principe commessili con ogni prudenza e fedeltà. Continuato sinora la sua servitù nelle cariche di consigliere di stato, di capitano delle nostre guardie di corazze, e di sovrintendente generale delle nostre finanze con somma nostra soddisfazione e conoscendo singolari le virtù e doti professate di questo cavaliere, stimiamo opportuno in recognizione de' meriti e servigi da tanti anni resici, conferirgli il carico di gran mastro ossia maggiordomo maggiore nostro, carica vacante per la morte del fu marchese Pallavicino cavaliere dell'ordine» (Archivi Camerali, 1650).

[3] Per la committenza in rapporto ad Andrea Costaguta, una completa bibliografia ragionata è stata riunita da E. PAGLIERI, ad vocem *Costaguti Andrea*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XXX, Roma 1984. In particolare vedi oltre in cap. 7, note 1-5.

[4] Per Carlo e Amedeo di Castellamonte cfr. la bibliografia antica e recente riunita da V. COMOLI MANDRACCI, in *Torino* cit., Bari 1983, e le voci a cura di L. TAMBURINI, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XXI, Roma 1978; di recente è stata corretta la data di nascita di Carlo, per cui cfr. L. MANETTI, *Precisazione sulla data di nascita di Carlo Castellamonte (1571-1641)*, in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», 1984-87; per i problemi del cantiere ducale sostenuto dai luganesi e dall'ottica ideologica della Venaria, il consistente contributo di F. CORRADO, P. SAN MARTINO, *Il palazzo dell'Accademia Reale di Amedeo Castellamonte, «primarium certe ornamentum» di Torino capitale barocca*, in «Studi Piemontesi», I, 1983. Sulla Biblioteca del conte Amedeo, va segnalato il recente importante ritrovamento, di base per la conoscenza diretta dello studio castellamontiano, da parte di F. MONETTI, A. CIFANI, *Un capitolo per Vittorio Amedeo Castellamonte (1613-1683), architetto torinese*, in «Studi Piemontesi», I, 1988.

[5] Per una discussione critica sulle edizioni del *Theatrum Sabaudiae*, cfr. AA.VV., *Theatrum Sabaudiae*, a cura di L. FIRPO, Torino 1985; A. GRISERI, *Urbanistica, cartografia e antico regime nel Piemonte sa-*

baudo, in «Storia della Città», 1979, oltre alle schede e alle discussioni critiche nei vari capitoli in *I rami incisi dell'Archivio di Corte* cit.

[6] Per la bibliografia relativa al Castello del Valentino, cfr. AA.VV., *Il Castello del Valentino*, Torino 1949. Una lettura filologica dei documenti d'Archivio ha portato in anni recenti a una precisazione decisiva per le date d'inizio del Castello, risalendo al 1620, per cui cfr. in B. SIGNORELLI, *Per una nuova storia del castello del Valentino e del suo comprensorio*, in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», 1971-1972. Va segnalato, in questo stesso contributo, il ritrovamento altrettanto decisivo del documento relativo alla Vigna di Cristina, in nota 34: il primo agosto 1621, si acquista una risma di carta per trascrivere le liste dei pagamenti relative alla fabbrica del Valentino e alla fabbrica della Vigna di Madama Serenissima. L'inserimento critico del Castello è stato affrontato da V. COMOLI MANDRACCI, *Torino* cit.; R. GABETTI, *«Renaissance-Baroque system»* cit.; accanto tornano significativi i capitoli paralleli di A. GRISERI, *Le metamorfosi del Barocco* cit., Torino 1967.

Già negli anni 1625-30 le lettere di Cristina a Vittorio Amedeo rivelano l'avvicendarsi e gli spostamenti tra le residenze ducali — Mirafiori, Racconigi, Chieri — e la ricerca di uno status symbol che scatena dissidi per le precedenze tra i giovani principi e le Infanti (28 marzo 1626), con citazioni per il principe Tommaso e la principessa di Carignano, per Luigi XIII, onnipresente, il gesuita Monod consigliere e confessore, il Mazzarino, con cui Cristina vorrebbe competere (3 settembre 1638); è convinta, come «fille de France», di accrescere con il suo potere la gloria del re suo fratello (15 ottobre 1630); in questo senso rivendica il titolo di «prima duchessa» (15 ottobre 1630). L'architettura delle residenze poggia su questa volontà della duchessa e s'inserisce nella ricerca d'un primo piano ben studiato.

Cristina a Vittorio Amedeo I, da Torino il 21 aprile 1625 (Archivio di Stato, Torino): «Mon cher cœur. J'ai reçu votre lettre du dixneuf de ce mois, où vous me mandez la volonté de Son Altesse touchant la présidence, je l'ai dit à mon frère, et lui a été tout étonné de cela, toutefois il dit qu'il n'a point d'autre volonté que celle de Son Altesse, et que pour Millefleurs cela se fera comme il le comande, mais que de demeurer toujours à Turin comme cela sans autre résolution, qu'il aimera bien mieux que sa femme aille avec lui en Ast, ou vraiment qu'elle demeure ou à Raconis ou à Carignan, et qu'il est bien faché qu'on montre peu de cas de lui. Pour moi il me semble qu'il a bien de la raison à ce qu'il dit, il me semblerait fort à propos qu'après que nous aurons demeuré cinqu ou six jours à Millefleurs, que j'allasse faire un tour en Ast, et que la princesse de Carignan vinse avec moi, en attendant que S.A. aye résolu cela, car de le... toujours comme cela fera quelque dispute entre eux, et j'aurais peur d'être aussi par la dedans. Je serais extrémement aisée que vous veniez faire un tour jusqu'ici, comme vous me mandez que vous y viendrez, après la prise du château de Gavi, et que vous m'apportiez congé d'aller en Ast. Je le désire extrémement, et je vous supplie de plus profond de mon cœur de me vouloir obtenir ce congé de S. Altesse, et de vouloir venir bientôt. J'irai demain à Millefleurs, et la princesse de Carignan après demain, où je vous attendrai avec impatience: je ne manquerai point à vous faire savoir de mes nouvelles de là, je vous prie de croire que j'ai donné ordre à tout ce qui lui fait bésoin, et le marquis de Lans y a bien aidé: je vous prie de vouloir faire un peu de bon office pour lui auprès de Son Altesse et que sa femme revienne. Considerez bien un peu toutes ces choses du prince Thomas, et voulez faire bon office pour lui, ou je vous conseille de ne vous en méler point, je vous en parlerai plus amplement, mais que je vous vois: tenez moi en l'honneur de votre souvenir. Je baise cent mille fois votre portrait, et j'ai l'espérance de baiser bientôt l'original, que j'embrasserai cent mille fois, et je vous assure que je serai toute ma vie.

De Turin ce XXI avril

Votre très humble et très obeissante
esclave et servante
Chrestienne».

Cristina a Vittorio Amedeo I, da Torino il 28 marzo 1626 (Archivio di Stato, Torino): «...J'ai donné ordre au père Monod de vous mander une chose que l'infante Marguerite fit le jour de Nôtre Dame en présence de la princesse de Carignan et le prince Thomas et toute la cour. Comme j'étais à l'eglise des jésuites, comme je me mis à génoux à ma place, l'infante qui vit que la sienne n'était pas assez haute, elle prit son carreau, et avec son éfronterie ordinaire se vint mettre auprès de moi, et parce que il n'y avait pas place pour deux, elle mit son carreau sur une robe, et pensa me jetter hors d'où j'étais, si je ne me fusse bien tenue. Le prince Thomas et la princesse de Carignan furent fort étonnés, et moi grandement de voir qu'elle ne se contentait pas d'être après de moi, outre qu'elle voulait prendre ma place: le père Monod vous le mande tout au long, et moi je vous veux dire d'autres particularités, mais lorsque je vous verrai, ce que j'espère ce sera bientôt. Immaginez vous la colère où j'étais et quel déplaisir en aie reçu: je vous prie de ne souffrir pas qu'on me porte si peu de respect, parceque je veux être hono-

rée comme je le mérite et comme fille de France que je suis. Elle vous a autant offensé que moi, je crois que vous devez prendre mes intérêts, autrement on ne fera point qu'aille, moi cela m'a bien fachée et si ce n'eut été le bon ordre que S. Altesse m'a promis d'y mettre et le signe d'amitié qui m'a montré, j'étais bien affligée. Je n'en espérais pas moins, car ma cause était juste j'avais quasi envie d'en écrire à la Reine ma mère, pour lui montrer le soin que S. Altesse avait pour assister les mauvais comptes qu'elle en aura, car il y avait une quantité de français qui le manderaient. S. Altesse ne l'a pas désiré, et a dit que j'attende encore un peu. Je vous prie de prendre part à mes intérêts, car ce sont les vôtres».

Cristina a Vittorio Amedeo I, da Chieri l'11 luglio 1630 (Archivio di Stato, Torino): «... Je vous supplie de ne me remettre plus au marquis Spinola, car vous savez bien faire ce que vous voulez et ne prendre point cela pour excuse, à cette heure il n'y a plus de remise. Voici la troisième fois que je vous en aie supplié.

...Mazarin m'a dit que il faisait des difficultés pour les rentes qui vous viennent du Monferrat.

...Il m'a dit une chose que je vous dirais en confidence, comme ne pouvant vous jamais rien cacher, mais je vous supplie de n'en rien dire à S. Altesse, parceque il me l'a dit en secret. Je crois bien qu'il le sait, mais il ne veut pas qu'on sache que je le sais: c'est que le Roi promette à S.A. que dans le cas que les espagnols ne veuillent pas accepter les articles de la paix tels qu'ils sont, que sont si raisonables, que S.A. faisant ses protestes, que eux ne les veulent pas accepter, qu'il se rangera du côté du Roi, qu'ils lui promettent de lui donner Genève. Et moi je vous prie, si vouz le voulez, de permettre que je m'emploie, et si vous avez peur qu'ils manquent de parole, je me fais forte de vous en faire avoir telles sûretés, qu'il vous plaira, et telles que vous serez content».

Cristina a Vittorio Amedeo I, da Sanfrè il 3 settembre 1630 (Archivio di Stato, Torino): «... Je sais qu'une paix serait la mellieure, tout le monde la veut et personne ne la conclut: je vous conjure par l'amour que je vous porte de vouloir, en faisant semblant que c'est par courtoisie que vous la voulez faire, d'accepter les partis que le Roi vous fait, car il ne vous en peut arriver que du profit, puisque nous retournerons dans le nôtre et de l'autre côté qui est tout mal, car les espagnols ne vous en peuvent donner et ne vous conserver pas seulement le vôtre, et les français vous le rendront et en nous accroieront le nombre avec encore d'autres avantages.

... Mais quand je veux avouer la vérité, elle est telle que je vous mande: ne pouvant faire la paix, les Etats sont ruinés; pour l'être, ne vaut il pas mieux éviter des deux maux le pire, et en pouvoir acquérir que toujours perdre?

... Je vous assure que vous receverez plus de contentement, et moi j'aurais la consolation que de vous pouvoir servir et témoigner mon affection. Je crois que je le ferais aussi bien que Mazarin, et plus sincérement: c'est un causeur, croyez moi. Vous me mandez que je vous envoye Carron, il a la goutte et crie miséricorde, j'avais déjà écrit pour Druent et je pensais vous l'envoyer pour vous faire la rélation de tout ceci, et puis ayant reçu votre lettre j'ai voulu vous envoyer encore celle-ci et continuer la première résolution que j'avais faite de vous l'envoyer mêmement».

Cristina a Vittorio Amedeo I da Mirafiori il 15 ottobre 1630 (Archivio di Stato, Torino): «...je m'assure que monsieur le cardinal n'y mettra point des difficultés, car puisque on a donné et à monsieur le prince et à monsieur le comte des gouvernements nouveaux on voit grandement que monsieur le cardinal ne procure que l'avantage de la maison. Pour moi ne l'en loue extrémement: c'est aussi ce qui me fait espérer l'issue de cette affaire: j'ai oui dire que le duc de Florence prétend que l'empereur lui donne pareil titre, cela me fâcherait bien d'être après de lui, et j'aimerais mieux être première duchesse, que reine après de lui. Aussi le Roi ne le souffrira pas, car je sais qu'il m'aime et aussi monsieur le cardinal, et que plus avantageux que de faire reine sa sœur il montre aussi son pouvoir à tout le monde, et qu'il aime son sang, et récompense ceux qui le servent. C'est le vrai moyen de conserver ses princes à lui, car il aura entiérement leur cœur, et par conséquence entier pouvoir sur leurs états, et moi je pourrai témoigner que cette maison a eu des gratifications à ma considération».

L'architetto-teologo e il progetto di Cristina di Francia

Gli anni 1620 fissano a Torino un programma diramato per le residenze: dal 1618, in una stagione propizia, nel giugno, si lavora alla Vigna del cardinal Maurizio, acquisita con un passaggio di proprietà nel 1620; continuavano i lavori, con pagamenti a mastri luganesi e con la direzione di Pietro Bettino nel 1620-21, ma ormai si tenevano feste, nel giardino, ed è ricordata la recita dell'opera in musica di Ludovico d'Agliè, *La Caccia*, il 27 settembre 1620; il 5 gennaio, in un salone coperto, era stata invitata anche Cristina, per assistere al Balletto delle Dame. I cuochi si spostavano, con le loro ceste e i braceri, dal Castello di Giaveno, altra residenza del cardinale, alla Vigna.

E si lavorava alle stanze del Valentino, certo con l'ambizione, da parte del principe Vittorio Amedeo, di tener testa al fratello cardinal Maurizio, al centro delle feste — le sue carrozze portano i Comedianti a Miraflores e sostano a Rivoli —; è aggiornato sulle novità di Roma, di casa presso il cardinal Borghese, i Rospigliosi, i Chigi, gli Aldobrandini; e vi attingerà l'idea del classicismo erudito e intelligente per la sua collezione di pittura. Cristina entra in questa competizione, e introduce al Valentino, come primo consigliere artistico, il conte Filippo d'Agliè, nipote del marchese Ludovico che curava le finanze del cardinale, tra Roma e Torino.

Oltre il vecchio Palazzo Ducale, si fa strada un programma diverso, «magnifico» e più moderno: rispetto alla Villa di Maurizio, il Valentino avrebbe proposto una linea francese e insieme italiana, ma più staccata dalle citazioni dell'antico, care al cardinale; per lui, alla Villa, è soprattutto il giardino a centrare l'attenzione, progettato come uno spazio emblematico, capace di trovare nuovi significati anche per i modelli del Serlio e del Vignola, appoggiandosi a Pirro Ligorio e all'antico, visto attraverso il filo conduttore di un'arcadia classicista. Contava la Natura con l'Idea di una misura capace di fornire paradigmi per le varie branche dell'architettura: il diverso valore del giardino e del parco, per esempio, ogni cosa centrata sugli Elementi — Acqua, Terra, Fuoco, Aria

— che il cardinale ordinerà in pittura all'Albani nel 1625, derivando i modelli dagli esemplari della collezione romana del cardinal Borghese.

Al Valentino si cercavano altri significati; era importante trovare una residenza per la giovane duchessa, sorella del Re Cristianissimo; e Cristina si dimostra personalmente impegnata a studiare anche i soggetti per la decorazione delle stanze. Affidato all'architetto Carlo di Castellamonte e ai luganesi, il Valentino cresce in quest'ottica, seguito da vicino, oltre le metafore del Palazzo Ducale, oltre le allegorie progettate da Carlo Emanuele I per i suoi castelli.

Il risultato d'eccezione spinge la duchessa a trovare per sé una residenza anche più privata. Ed è il punto che emerge dai primi documenti [1] per la Villa di San Vito: intanto l'atto notarile del 4 ottobre 1622 per acquisto di una piccola Vigna del conte Ludovico Thesauro. Altri tasselli, i conti per la Fabbrica della Vigna — contratti con impresari, a cominciare dalla prima capitolazione, ordini di pagamenti, verifiche del tesoriere delle Fabbriche, del «Consiglio sopra le Fabriche et Fortificazioni di S.A.R.» e fin dagli inizi anche il concorso di alcune comunità del ducato per le spese occorrenti — sono in certo senso un insieme di pietre portanti, per le fondamenta della Villa. Vi compaiono, nell'ottobre 1648 [2], per il primo Contratto, un signor Intendente Carlo Furno e un signor Auditore Vincendetto, il signor Patrimoniale Generale Ponte, Gio. Antonio Frichignono patrimoniale di Madama Reale, ma anche l'ingegnere Michel Angelo Morello, impegnato fin da quell'anno per i soffitti del Palazzo Reale, l'Auditore Ripa, il Controllore Vagliengo, e poi i capimastri: in numero di undici, di cui nove luganesi. Si discuteva sul partito migliore, sul più «avvantaggioso»,

«intendendosi però che la sudetta fabrica se gli debba dare spedita et terminata fra tre anni prossimi avenire; cominciando dal giorno che se gli farà il sborso dei quattromille ducatoni accordatogli cadun anno in dinari contanti... Madama Reale gli farà rimettere il tasso della Comunità di Poirino et comparto dei grani della medema Comunità per anni tre cominciando come sovra il comparto de' grani della Comunità di Bra, sopra le caserme della provincia di Chieri lire dieciottomila, sovra le sussistenze della medema Provincia altre dieciottomila...».

Si deliberava per lire 20 il trabucco; «le muraglie ordinarie dovranno esser fatte di quattro corsi di pietra con la centura di mattoni con la calcina e sabbia sopraspecificate». Si precisavano prezzi per il coperto, sterniti, e solari — alla francesa, altri a profilo, altri carrellati; porte e finestre di noce, ferrate a banda, «con suoi chiodi et sua chiavadura per caduna pezza a lire trentaquattro». Altri ornamenti, camini ecc., si pagheranno a estimo e a giudizio di esperti. Era prevista anche la spesa a carico dei partitanti per le demolizioni da farsi, ed erano i lavori richiesti dalla presenza di un precedente edificio; in più si dovranno fare cavi per le fornaci, cercando terra buona per i mattoni, senza recar pregiudizio a «piante d'arbori e viti in essa esistenti». Altro contratto si perfeziona il 31 luglio 1652, «convocato il Conseglio sovra le fabriche et fortificazioni di S.A.R. nel Castello di essa Altezza Reale et in una delle stanze

93. Charles Dauphin, Cristina di Francia con le figlie, Filippo d'Agliè, il cardinal Maurizio e il frate-architetto Andrea Costaguta. Torino, San Francesco da Paola.

habitate dall'Eccel.mo Signor Conte Filippo d'Agliè, cavagliero dell'Ordine et gran Maestro dela casa della Medema Altezza Sua et capo del Conseglio delle sue Finanze», presenti l'Intendente Pansoia, altri Auditori e consiglieri, e tra l'élite paludata i Presidenti Di Casellette e Turinetti; al centro il Molto Rever. Padre Andrea Costaguta, Carmelitano Scalzo, come Ingegnero di Madama Reale.

Si era giunti alla conclusione, all'ultimo atto di una lunga gestazione. I veri documenti della Villa risalgono infatti al 1641, e segnano l'inserimento del padre Costaguta nell'entourage più diretto di Cristina; ne conosciamo ogni passaggio e ogni piega dalle lettere di lui alla duchessa [3], conservate all'Archivio di Stato di Torino, un carteggio fitto, dal 1640 al 1663; continueranno anzi dopo la morte di lei, fino al 1670. Attraverso queste lettere passano le prime fondamenta della Vigna di Madama Reale.

Padre Andrea Costaguta: era stato invitato da Genova a Torino dal suo ordine dei Carmelitani Scalzi per pensare a un nuovo convento, con annessa

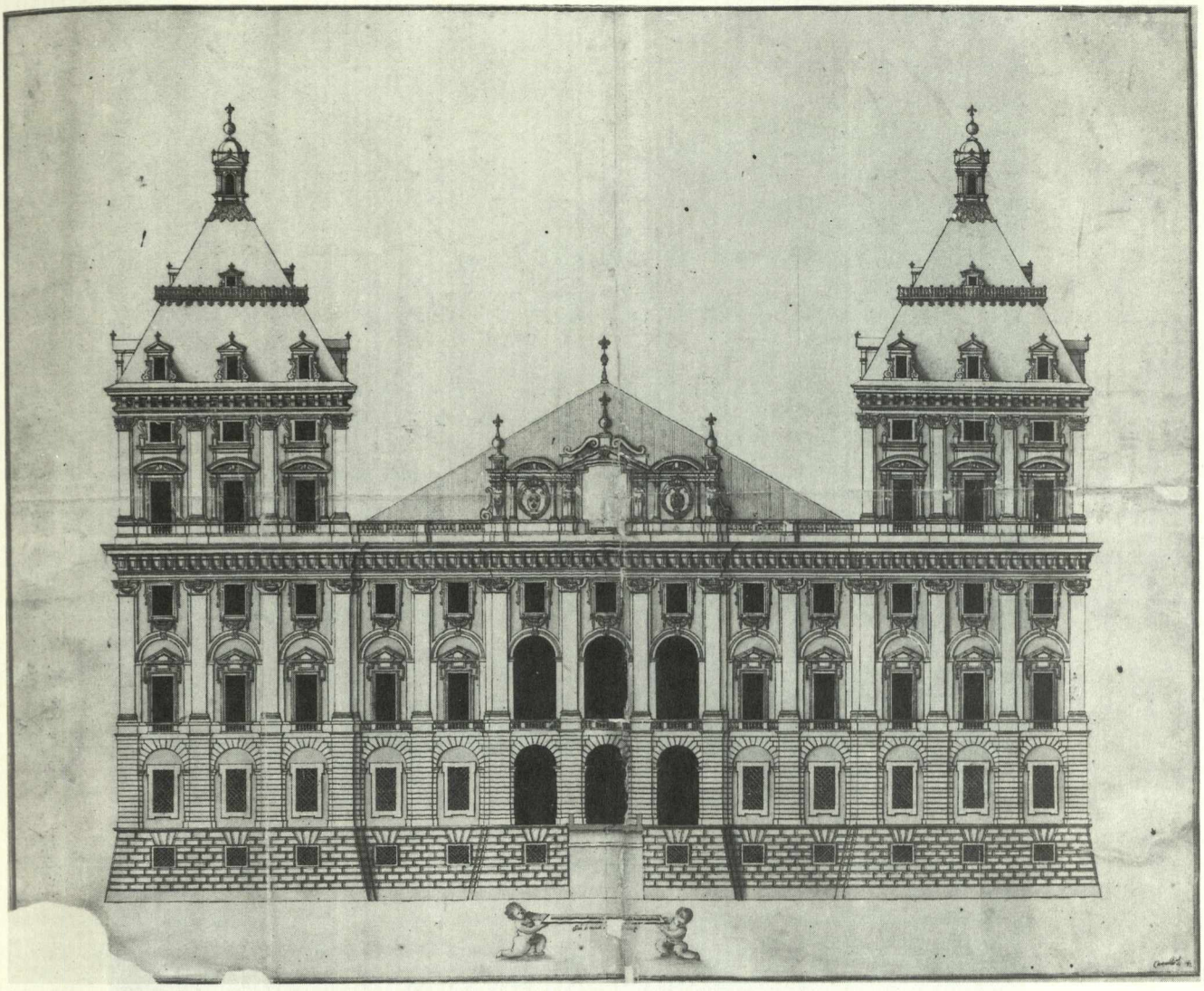
chiesa, dopo le distruzioni subìte durante la guerra dei cognati, dal maggio al settembre 1640; si orienta verso la duchessa Cristina, escogitando una rete a maglie fitte a doppio filo e a triplo nodo: sarà teologo e architetto, ma anche informatore segreto, su cose che per altro erano nell'aria. Uno dei segni di riconoscimento di quelle sue lettere, l'insistenza mista alla retorica viscerale, beneaugurante per Madama Reale («quel fuoco divino che sempre arde, et mai si estingue accenda il Cuore»), insieme a un impegno sbrigativo a favore della fabbrica, la Villa sul colle di San Vito. Una prima lettera dell'agosto 1640 insiste sulla sua fedeltà, che non conosce limiti, e nel 1641, il 22 novembre, le patenti di Cristina lo nominano teologo ducale; il 9 dicembre altre patenti di «lettera di cambio per servizio segreto».

Attraverso alcune preziose lettere inedite di Cristina (ora ritrovate da Isa Ricci all'Archivio di Stato, nelle Lettere di principi [4], dove erano sfuggite anche al Claretta, e ringrazio per la pronta segnalazione), è possibile inserire un tassello decisivo tra la prima richiesta del Costaguta e le patenti del 1641 che lo portano a Torino: le nuove lettere, indirizzate a don Felice di Savoia, sono datate infatti 31 luglio, 23 agosto e 8 settembre 1641. Si fa riferimento a una lettera espressamente scritta dalla duchessa al padre Costaguta, e si trattava di una risposta sollecitata per un invito a Torino; in più Cristina unisce biglietti per il cardinale di Lione e per il legato di Avignone, per ottenere il permesso al Costaguta dal superiore dei Carmelitani Scalzi, in cui egli era inserito, ed è coinvolto in più lo stesso agente sabaudo di stanza a Lione; passando per Chambéry il padre potrà incontrare don Felice, così aveva chiesto alla duchessa. Altre notizie importanti nelle lettere: lo squadrone di Savoia è giunto in tempo a Susa per scortare «l'argent qui est venu de France pour payer l'Armé». E ancora, il marchese Villa è arrivato in città con duemila uomini, per tenere libera la campagna, così, osserva Cristina, lei avrà buon gioco a far osservare i suoi ordini alle sue truppe, piuttosto che a quelle del re suo fratello,

«les quelles ruynent tout, et particuliérement le Magalotti avec son squadron qui n'a pas mesme espargné noz Jardin du Valentin, ayant presque tous coupés les arbres quy y estoient».

Un'ultima notizia riguarda il conte d'Harcourt, che è alle porte di Cuneo, con la sua armata, e ha guadagnato qualche fortino, il che fa sperare bene per il risultato dell'assedio.

Il seguito della corrispondenza, il 23 agosto, è dedicato alla salute del figlio, e diffusamente all'attacco del principe Tommaso contro Cherasco con il disegno di procedere verso Alba, al fine di distogliere il conte d'Harcourt dall'assedio di Cuneo. Si accenna ad altra lettera, sollecitata dal Costaguta, sempre immerso in difficoltà e complicazioni, per poter partire da Lione per Torino. Così la duchessa conclude, nella terza missiva, di prendere «qualche espediente per il Padre Costaguta, senza che sia necessario parlare al suo Provinciale che è a Chambéry e agli altri superiori a Lione» — era la tecnica obliqua

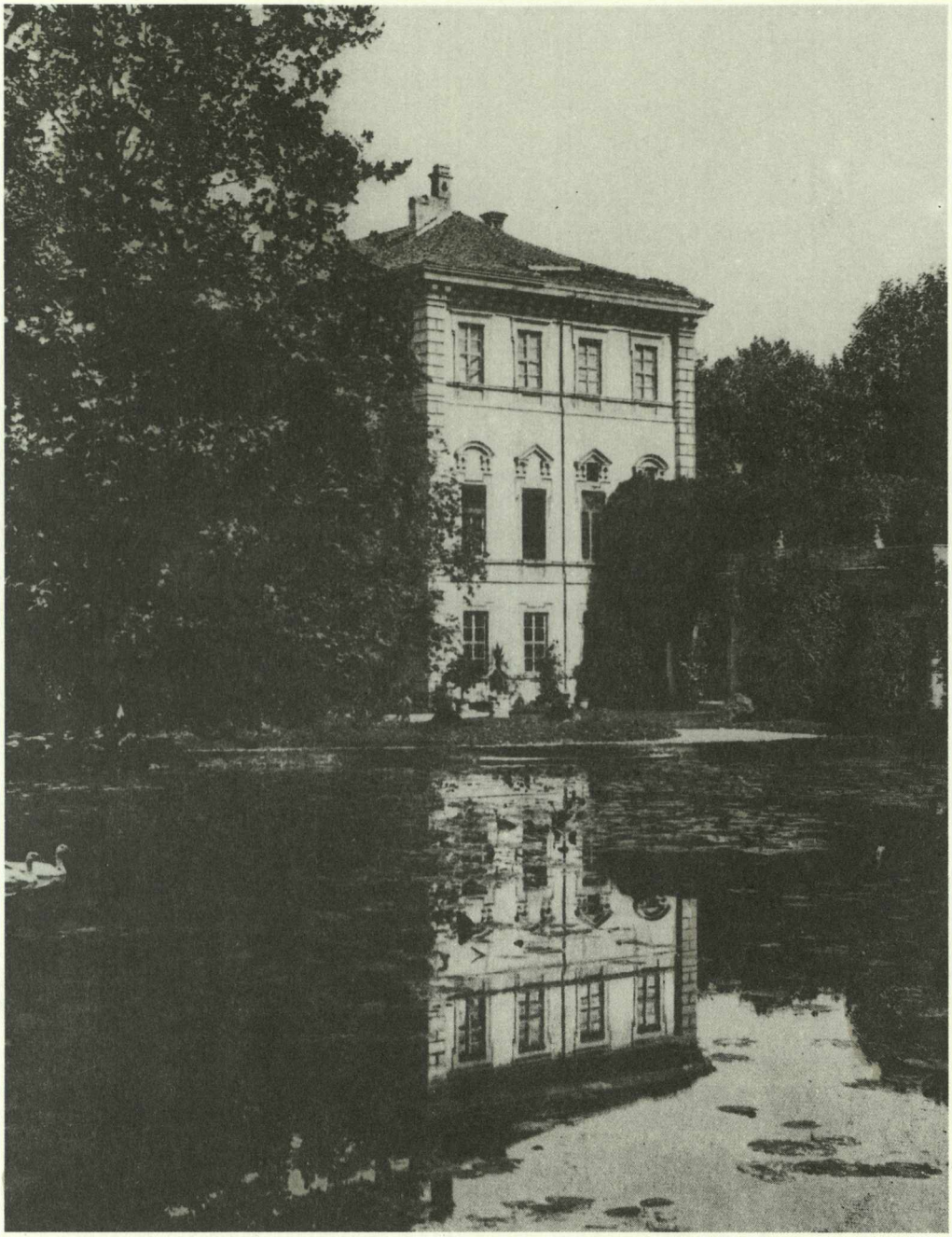


94. Andrea Costaguta (attr.), Progetto per Villa. Torino, Biblioteca Reale.

suggerita dal Costaguta —, per cui Cristina scopre il nocciolo di quel rapporto che sarà imbrigliato da lei e da Filippo d'Agliè, e dichiara: «nous n'avons procuré la venue du dit Père que sur les grandes instances qu'il nous a fait de se rendre icy auprès de nous pour quelque sujet important». E per buona sorte, oltre le inesistenti cose importanti offerte dal Costaguta, si profilerà fuori da ogni intrigo il disegno della Villa, affidata a lui dalla duchessa.

Il Costaguta è ormai nel giro di corte, e si considera confidente: il 5 dicembre appunto di quello stesso anno consiglia alla duchessa:

«mi parrebbe bene lasciar Roma e voltarsi da Francia dove S.A.R. è facilissima a ottenere quello che da molti diligenti in Roma le sarebbe negato e che il Sig. Principe Cardinale di Savoia



95. La Villa di Cristina presso San Vito (fotografia 1920).

ha impegnato le strade acciò che no venga da V.A.R. sapendo appieno l'utile che ne può risultare... Ne scriva al re suo fratello».

Ottiene prontamente il sito per la chiesa di Santa Teresa e convento, compreso il giardino chiuso di muraglia, con Patente del 3 aprile 1642; una lettera del Costaguta nello stesso giorno precisa:

«... il Signor di Castellamonte è stato lui che mi ha dato li confini per far bene le lettere e le ho detto che venghi da V.A.R. per pigliar l'ordine di misurare e intendendo che il Signor Vanelli è in Torino chiamerollo ancora lui d'ordine di S.A.R.; per non sconfidar di lui resta solo che mi honori della sottoscrizione per puoter subito metter materiali sul sito e cominciar a dar principio...».

È d'accordo a scegliere gli impresari ducali, ma vorrebbe subito la moneta promessa; e la richiesta diventa uno dei Leitmotiv, una chiusura consueta, dopo qualsiasi altra digressione.

Costaguta è a Parigi in tempo per assistere ai maneggi per la liberazione di Filippo d'Agliè, sequestrato da Richelieu: con l'avvento di Mazzarino si era profilata la liberazione, e le lettere registrano l'avvenimento, per mano del frate protagonista:

«Finalmente sabbato alle 4 verso le 5 hore, il S. Conte Filippo se ne andò all'audienza dalla regina et hebbe la permissione di venirsene in Piemonte, la consolazione che V.A.R. sentirà mi ha dato cuore di rallegrarmene seco, come le faccio da vero e cordial servitore...»;

e ancora ricorda il

«discorso havuto col s. Cardinal Mazarino, e della domanda che gli feci del s. Conte Filippo a seconda dell'esplorata volontà della Regina a prò del detto Conte»;

conclude insistendo sull'ammirazione della Corte francese per Filippo d'Agliè, stimato come un «oracolo», per la prudenza; si condivide il giudizio di Cristina di Francia, e anche a questo proposito si apprezza in pieno la sua scelta.

Costaguta alterna esibizioni di fedeltà da premiarsi e di calunnie patite, e le lettere sono una cartina di tornasole:

«3 giugno 1643: Nelle maggiori afflizioni e travagli che V.A.R. aveva, io mi esposi a pericoli della vita vedendola abbandonata da tutti men che da alcuni pochi che erano per lei: per volere sostenere la sua parte mi inimicai i principi [Tomaso e Maurizio cognati di Madama Reale] et spagnoli religiosi et superiori poiché era per V.A.R.; ma particolarmente il Vice re di Napoli che mandò per togliermi la vita. Non mancarono le offerte, dopo di aver minacciato, di dignità alle quali V.A.R. mi fece ricusare; adesso non è ragione che, per averla servita, debba ingiustamente patirne. Non crederò giammai che principessa tale come Voi abbandoni chi tanto fedelmente l'ha servita».

Il Carmelitano aspirerebbe a un ruolo politico: il 13 luglio 1643, di fronte alla restituzione da parte francese delle due piazze di Savigliano e di Cherasco:

«... speravo prima di partirmi da Parigi se ne renderà qualche altra e piacesse al Signore fossi io l'autore...».

Il ritorno a Torino lo porta a contatto con le fabbriche: il 17 luglio 1644 discute di pietre grosse e di un conto cospicuo, per la muraglia al Valentino; e il 23 dicembre passa l'antivigilia di Natale con Filippo d'Agliè, a vedere le Fontane al Valentino. Continuano intanto gli accenni pressanti alla «povera Santa Teresa, che si raccomanda» e seguono i ringraziamenti

«Alla Principessa tanto generosa e liberale, grato infinitamente dell'accordo fatto ed il S. Conte Filippo della mettà del credito occulto per la nostra fabrica» (20 ottobre 1644).

Gli scambi epistolari coinvolgono per la chiesa di Santa Teresa l'impresario Vanelli, e per altre questioni il Boursier, che ha mandato un libro di Pirro Ligorio; Costaguta si occupava anche di opere d'arte:

«Supplicherò domani V.A.R. di lasciarmi vedere quel ritratto che le portai da Roma della regina d'Inghilterra perché possa il pittore che pinge V.A.R. imitar in qualche cosa nel modo di collorire».

Altri regali, più frivoli (da Genova, nel gennaio 1646, manda un vaso di acqua di cedro per rinfreschi), permettono di tener viva la corrispondenza.

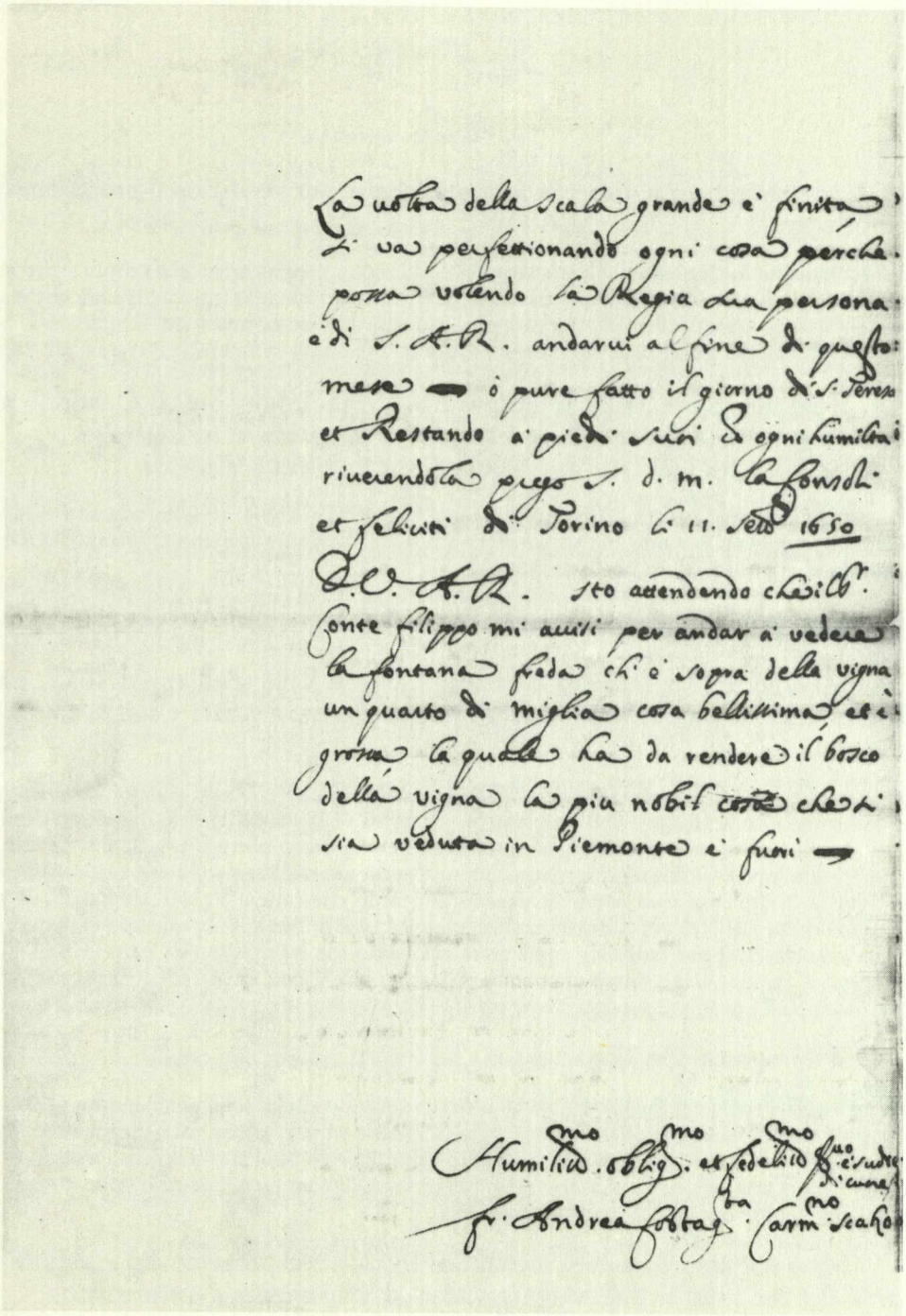
Si era giunti, nel 1648, all'atto di fondazione per la Villa: le patenti ducali aprono un nuovo capitolo, e il 9 febbraio 1649 una lettera del Costaguta ringrazia. Ma i lavori non procedono a tempo di record: il 30 dicembre 1649 ancora si discuteva sulla pietra da scegliere per le colonne; sono coinvolti il Vanelli impresario, ma anche Filippo d'Agliè, in accordo con il Costaguta; il Casella, che dirigeva i lavori al Valentino, nelle camere di Cristina, si incarica di risolvere la questione; troverà una «pietra fortissima, bianca, come marmo» per le colonne grosse; come alternativa propone una pietra di color berrettino.

Si coinvolge la duchessa nella soluzione finale, e nei costi; e ancora il Costaguta protesta per rilievi fatti dall'ingegner Torrello, appoggiato dal Morello, riguardo a uno «svario» o svarione, nelle misure dei fondamenti; se cambieranno tali misure l'architetto-teologo farà «gettare abbasso a spesa delli maestri et che osservino i disegni che le ho dato, e non altramenti...»; conclude chiedendo lire 3500, per la sua fabbrica.

Una lettera è più «disegnata» delle altre: ci presenta il padre Costaguta come in una veduta, con il progetto della Vigna (10 giugno 1650); ma non può uscire dal convento perché impedito «per non sentirsi bene», e rimanda:

«Speravo di esser da V.A.R. hoggi per portarle il disegno della Vigna con suoi Giardini, bosco, piazza avanti il Palazzo, acciocché vedesse l'A.V.R. se vi si deve aggiungere altro: ma perché non posso portarglielo per non sentirmi bene, spero nel Signore che seguirà domani, e nell'istesso tempo riceverò i comandi dell'A.V.R. prima di andare a Front. Il Giardino sarà grande di trabucchi 50 - profondo dal Palazzo al bosco trabucchi 32, sarà di ogni bellezza: non ardisco di far li comparti nel giardino perché non so come li agradirà».

Lo studio del Costaguta, a Santa Teresa, in una cella poco più grande delle altre, non era certo il più adatto per lavorare. Non tiene testa ai cantieri



96. Andrea Costaguta, Lettera a Madama Reale, 11 settembre 1650.
Torino, Archivio di Stato.

dei Castellamonte e si disperde in sopralluoghi, per verificare il procedere delle fabbriche:

«... travagliano a Moncalieri allegramente e stabiliscono l'appartamento di sopra... sto attendendo che il Signor Conte Filippo mi avvisi per andare a vedere la fontana fredda che è sopra della Vigna un quarto di miglia, cosa bellissima et è grossa, la quale ha da rendere il bosco della Vigna la più nobil cosa che si sia veduta in Piemonte e fuori» (11 settembre 1650).

Il 10 novembre 1652 lo aiutava un giovane rilevatore, il Quadropane, e il Costaguta lo propone per uno stipendio adeguato a un luganese.

Tramite fra l'architetto e la duchessa è il conte Filippo:

«... dal S.C. Filippo le sarà stato riferto quanto si fece alla Vigna. Io sono adesso col disegno alla mano per farlo in modo che sia agradito a S.A.R. Di Moncalieri non mi occorre dirle altro essendo che il tutto si va perfezionando»,

e discute, per il Castello, di scala e di quadri; Moncalieri ritorna in altri documenti, nel 1651 e nel 1652.

Ma importa soprattutto il carteggio per la Villa: nell'aprile 1652, con la buona stagione, la duchessa moltiplica le uscite fuori porta, e scrive a lei il Costaguta:

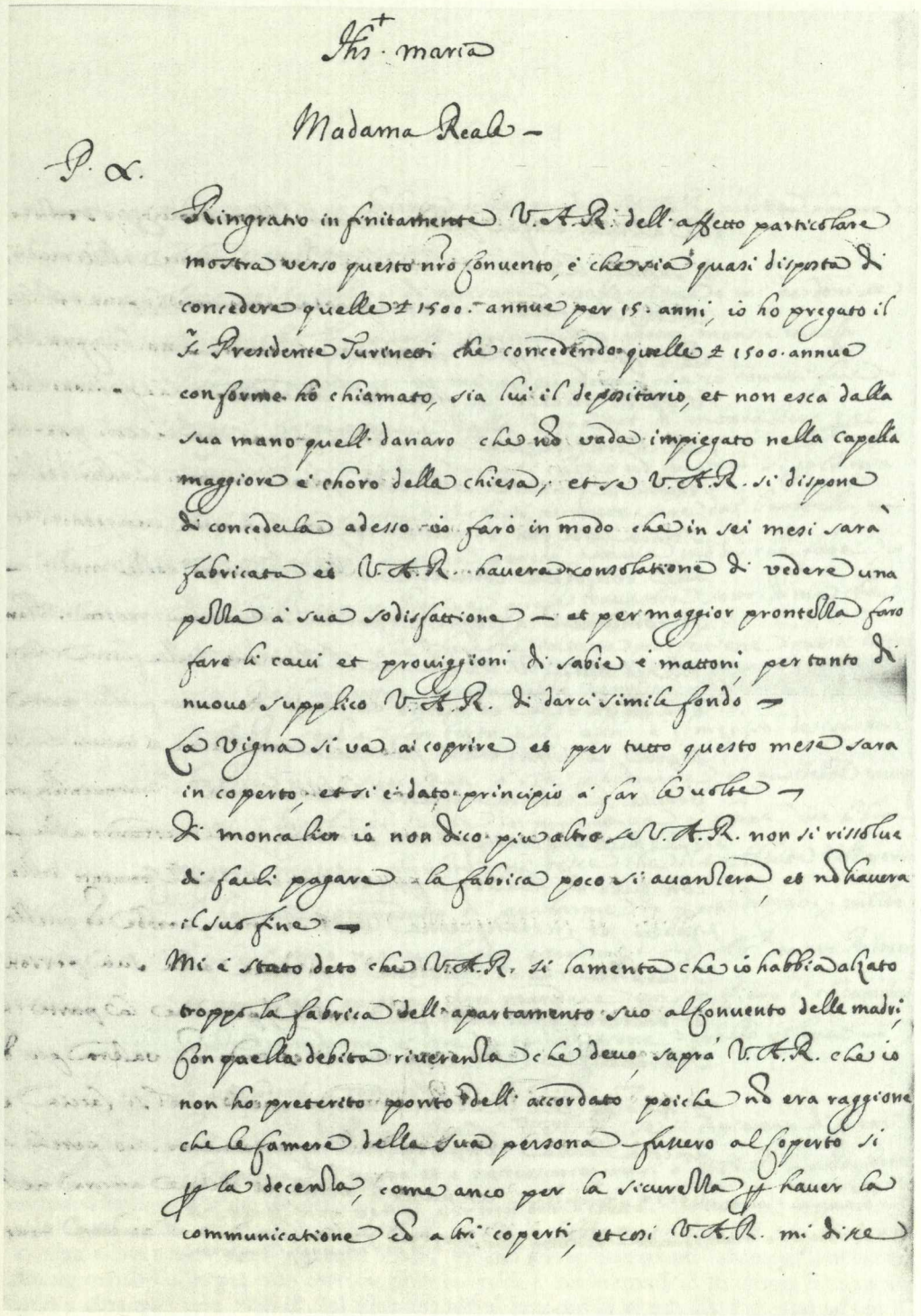
«Sono sollecitato dall'impresaro della Vigna a concludere quello che si deve fare per conto di tener più alte le finestre dell'apartamento di sopra et havendo V.A.R. mostrato desiderio di andarvi un di questi giorni, et poi intendendo che domani parte l'A.V.R. per Rivoli, et il ritorno sarà lunedì o martedì, laonde io dovendo partire martedì mattina alla volta del Mondovì dove si fa capitolo, non potrò ritrovarmi al ritorno che farà la V.A.R. da Rivoli, et poi il viaggio risoluto di fare per Asti con la Signora Duchessa di Baviera, et questo caggionerà dilatione grandissima; per tanto io, come sono obbligato, ne ho voluto dar parte a V.A.R. che se hoggi il Signor Conte Filippo puotesse trasferirsi alla Vigna, mi sarebbe facile risolutione, mentre V.A.R. non possa esservi così presto. Et humilmente prostrato la riverisco...».

Il 13 agosto alla Vigna

«si travaglia a coprire a far la scaletta et acomodar alcune stanze, che per il giorno di San Bartolomeo V.A.R. vi possi andare a far la collatione nelle stanze, et così mi ha promesso: haverei avuto caro che V.A.R. mi havesse comandato in che parte vuol che si spiani, perché se bisognerà fare il muraglione si puotesse finalmente fare. Io feci fare il profilo delle altezze delli piani per sapere quello che si potrà fare...».

Ma è decisivo il mese di settembre 1652, per il progetto del giardino; Cristina era indecisa, e il Costaguta sollecita, impaziente e spazientito:

«14 settembre 1652: Sono stato questa mattina alla Vigna; si travaglia con diligenza et alfine di questo mese sarà coperta tutta la fabbrica fatta. Bisogna risolvere li cavi che si hanno da fare — la piantata d'Alberi, — l'altezza del Giardino, — sapere quello che si doveva fare — la scala, — se V.A.R. vuol che si faccia far il partito, se vuole siano colonne o pilastri di marmo terminarlo o in una o all'altra maniera e farne partito per haverla l'estate che verrà; merita questo fatto che finisca perché altramenti non haverà mai soddisfazione. Di tutto aspettavo i comandi di V.A.R. ...».



Ihs maria

Madama Reale –

P. ∝.

Ringratio infinitamente V. A. R. dell'affetto particolare
mostra verso questo nro Conuento, e che sia quasi disposta di
concedere quelle ± 1500. annue per 15. anni, io ho pregato il
Sr. Presidente Turinetti che concedendo quelle ± 1500. annue
conforme ho chiamato, sia lui il depositario, et non esca dalla
sua mano quell'danaro che nõ vada impiegato nella capella
maggiore e choro della chiesa; et se V. A. R. si dispone
di concederla adesso io farò in modo che in sei mesi sarà
fabricata et V. A. R. hauera consolatione di vedere una
pezza à sua sodisfattione – et per maggior prontezza farò
fare li caui et prouiggioni di sabie e mattoni per tanto di
nuouo supplico V. A. R. di darci simile fondo –
La Vigna si va ai coprire et per tutto questo mese sara
in coperto, et si è dato principio à far le uolte –
Di moncalier io non dico piu altro se V. A. R. non si rissolue
di farli pagare la fabrica poco si auanzera, et nõ hauera
il suo fine –
Mi è stato deto che V. A. R. si lamenta che io habbia alzato
troppo la fabrica dell'apartamento suo al Conuento delle madri,
Con quella debita riuerenza che deuo, saprà V. A. R. che io
non ho preterito ponto dell'accordato poiche nõ era raggione
che le camere della sua persona fussero al coperto si
p la decenza, come anco per la sicurezza p hauer la
communicatione cõ altri coperti, et cosi V. A. R. mi disse

97. Andrea Costaguta, Lettera a Madama Reale, 18 settembre 1652.
Torino, Archivio di Stato.

Erano giorni risolutivi; il 18 settembre 1652

«La Vigna si va a coprire et per tutto questo mese sarà in coperto et si è dato principio a far le volte... Sono poi in obbligo di avvisare quello che segue e mi perdoni se sono molto longo nel scrivere. Hieri monsù maestro Galante mi trovò et mi persuadeva che io dovessi fare li disegni in prospettiva della Vigna et di Moncaliero per mandarli in Fiandria; risposi che io non potevo, si per la mia età et poca sanità, et che si facessero fare dal Garabelli; mi rispose che non puoteva perché aveva molto a che fare; io dissi che avevo un giovane il quale travaglia sotto di me che sono due anni, che farebbe in tutta perfetione questi disegni, ma che il poverino bisognerebbe che avesse stipendio, et credami V.A.R. senza far torto alli altri è il meglio disegnatore che habbia nei suoi Stati e sia per haverne; et potrebbe mettere tutti i luoghi di delizia in prospettiva et farne un libro. Monsù maestro finalmente mi disse che il signor Abbate di Verrua li haveva comandato di parlarne di questi disegni; molto più mi sono meravigliato essendomi detto sig. Abate tanto Padrone et Amico che puoteva ben mandare uno staffiero a chiamarmi senza mandarmi a dire per tali persone quello che voleva...».

Le lettere proseguono il 10 dicembre 1652[5], lasciando intravedere che

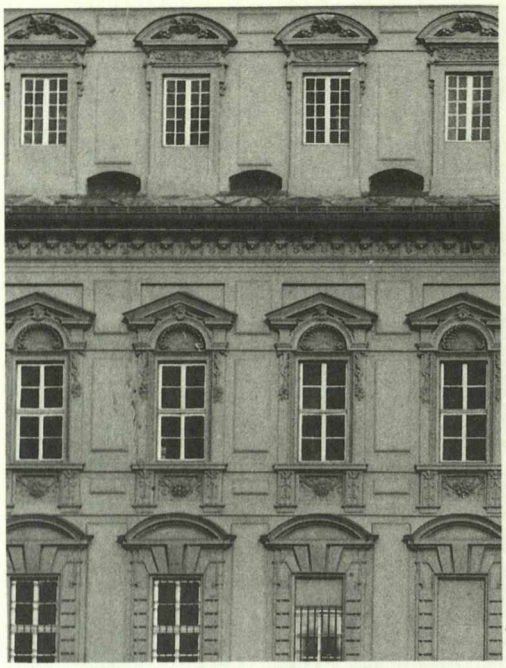
«della Vigna parimente sono ancor molte cose a fare et a trattarsi in loco... Non potendosi esprimere quello che occorre mentre non si vede... Et humilmente prego V.A.R. di farmi cenno se devo far continuare il solaro della camera di V.A.R. alla Vigna conforme le scrissi».

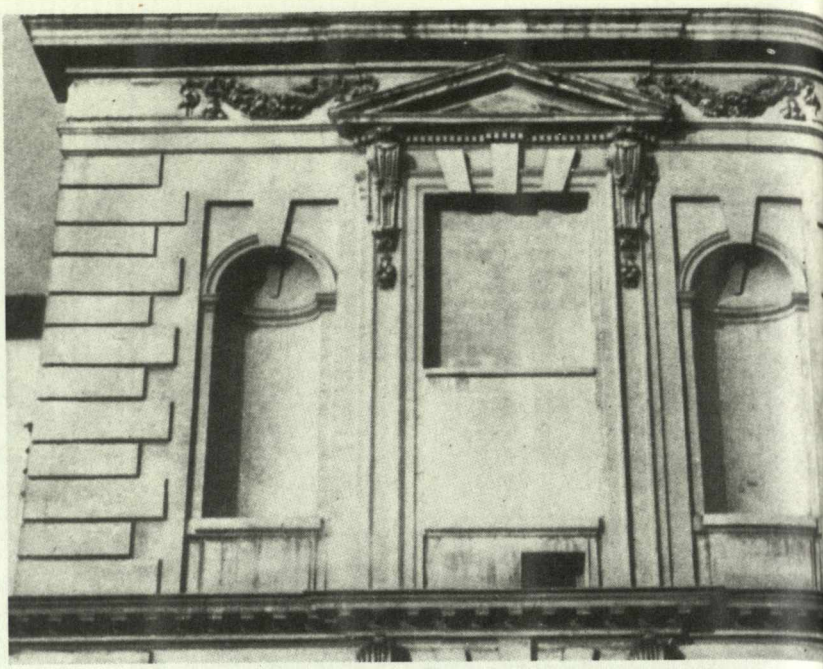
Seguono precisazioni sui prezzi, sui materiali, sulle variazioni di scelte per le sabbie, variazioni consistenti rispetto alla capitolazione iniziale: e sappiamo che Madama Reale aveva seguito anche i lavori per le lucerne e che a quella data si erano inserite anche le panche nelle lee.

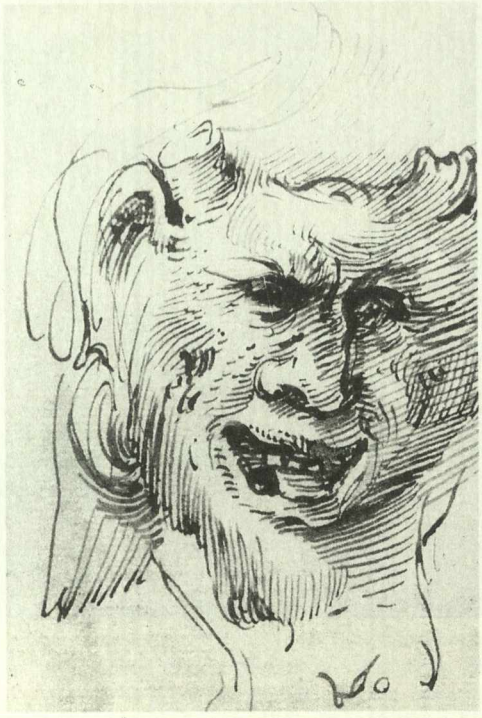
«Jhesus et Maria
Io sottosignato ho accordato con Meser Domenico dei Bernardi impresario della Vigna di Madama Reale le seguenti cose: et prima: stabilito il prezzo del Corniggione della Fabbrica della Vigna in lire settantasei di argento da soldi 20 l'una, et per trabuco.
Et parimenti ho stabilito il prezzo del coperto per essere tivolato a lire 40 per trabuco.
E perché nella Capitulatione detto impresaro era obbligato di mettere quattro corsi di pietre et un corso di mattoni, la calcina mettà forte et mettà dolce, la sabbia mezza di Po et mezza di cava così come la si trovava alla Vigna, non essendomi piaciuta detta sabbia li comandai che mettessero tutta di Po et perché il detto Maestro haveva fatta la fabrica quasi tutta di mattoni et calcina forte et sabbia di Po, nel saldar i suoi conti non se le fecce buona cos'alcuna era per fabbricar nel modo che sta la Capitulatione, et io vedendo che non puoteva sussistere, anzi meteva in pericolo la fabrica, li ho comandato che seguiti la fabrica nel modo che ha fatto per il passato che delli prezzi si haverà risguardo et non perderà. Di più se li pagherà la fattura delli solari che si fecero prontamente, della scala di bosco e del ponte per andar alla fabrica, perché io li comandai che facesse queste fatture, perché Madama Reale voleva andar nella fabrica per il giorno di S. Bartolomeo. I solari sono in numero otto grandi e quattro piccoli. Di più ha fatto la scala che va al bosco et le banche nelle lee. Si deve aver risguardo a fargli buono; che le lucerne al coperto si sono fatte doppo, perché così comandò Madama Reale, et ha avuto a fare quelle fatture di risfare in quelle parti il coperto.
In fede di questo ha sottoscritta hoggi la presente dichiarazione.
Hoggi 16 decembre 1652.

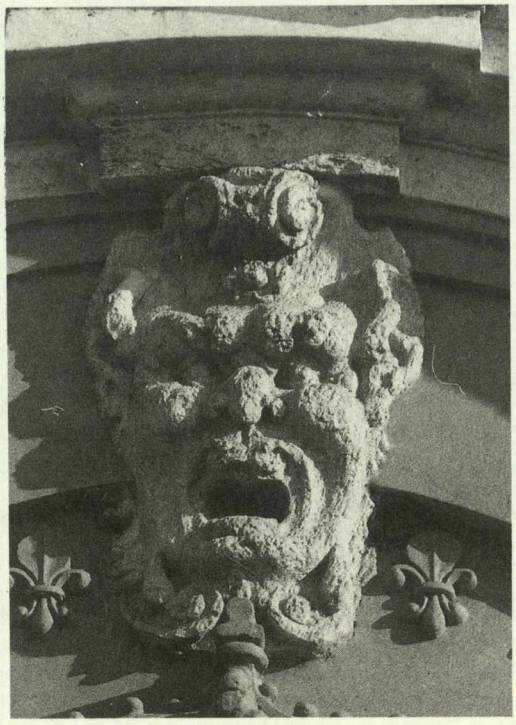
Andrea Costaguta Carmelitano Scalzo».

98. La Villa di Madama Reale (fotografia 1987).



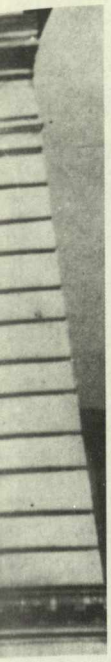


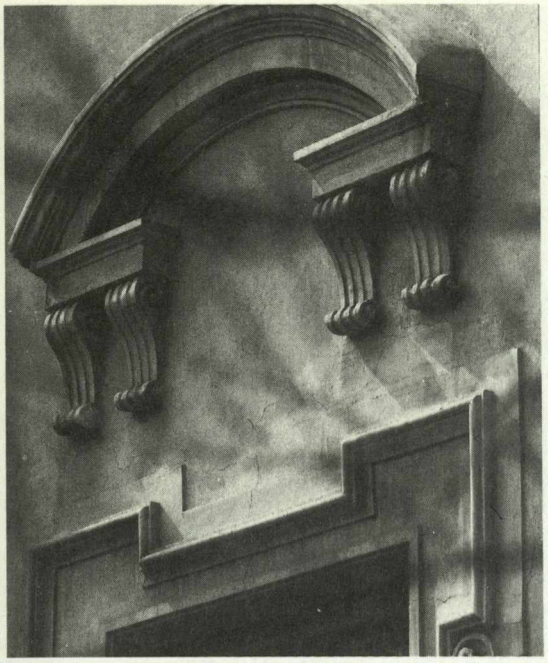




99. Carlo di Castellamonte, Castello del Valentino (particolare).
100. François Mansart, Castello di Berny (particolare), 1624.
101-102. Andrea Costaguta, La Villa di Madama Reale (particolari).
103. Alessandro Casella, Mascherone. Torino, collezione privata.
104. Alessandro Casella, Mascherone. Torino, Castello del Valentino.

105. Particolare del parco, Villa di Madama Reale (alle pagine 168-169).

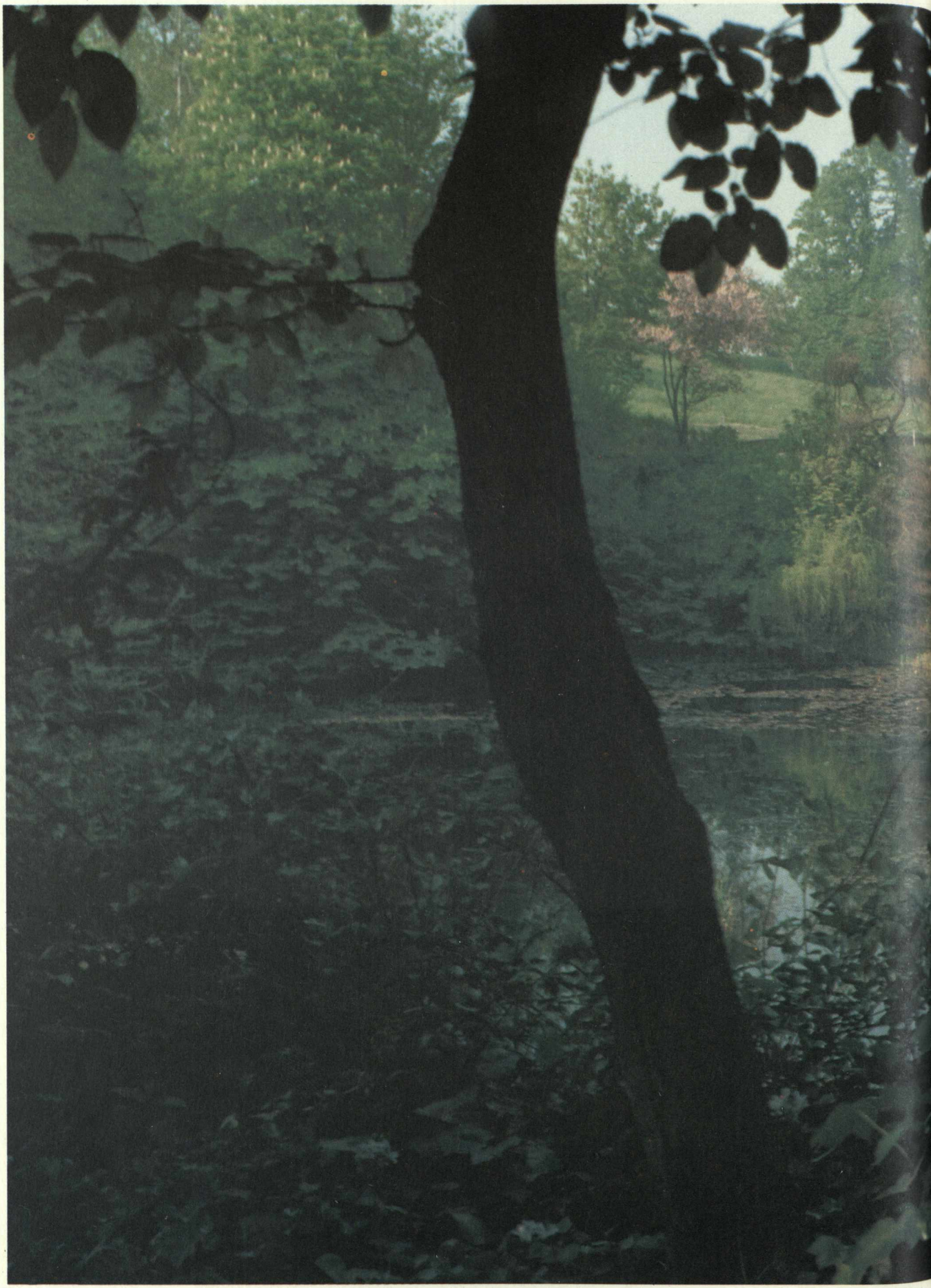




I conti alternano le spese «in servizio della fabbrica del Valentino», che aumentano nel 1649 (in lire d'argento e doppie d'oro), mentre si registrano i contributi delle comunità: dalla provincia di Trino, lire 300 il 2 agosto, e lire 1000 da Carmagnola; dai Tapparelli di Genola lire 600; altre 800 a rate e infine 2500 il 12 ottobre; nello stesso anno lire 450 dagli inquisiti di Montaldo Mondovì per grazia; altri contributi, per un totale di lire 1500, nel 1650, anno in cui si pagano per il Valentino giardinieri e guardiaboschi d'ordine del conte Filippo d'Agliè, governatore del Valentino. Nei rendiconti per la Villa di Cristina ricorrono intanto gli stessi impresari attivi per la Vigna del cardinal Maurizio, Domenico Bernardi e Stefano Bornietta (settembre 1650 e 1651). Si lavora contemporaneamente alla cappella di San Salvario, al Valentino, e si compra piombo richiesto dalla fabbrica. I costi di manutenzione per il Valentino sono superiori a quelli della Villa: nel 1659 un totale di lire 5987.23 per giardinieri e mastri, altro totale di lire 16293.18.10 nel 1660.

Il tema della Villa era persistente: un ritratto ideale, tra il verde del parco, in rapporto tanto con la Villa di Cristina come con il Castello dei San Martino ad Agliè, è a portata di mano nei disegni del Borgonio per i balletti: appare vista in lontananza, in rapporto al Castello del Valentino, nel *Lisimaco* (1680), ma in veduta tanto più ravvicinata, nell'*Oriente guerriero e festeggiante*, rappresentato il venti di giugno 1645 al Valentino, per celebrare la pace dopo la guerra tra i cognati.

La Villa vi è inserita per due volte, al centro di una scena conclusiva, con le coorti dei cavalieri in zaffiro, giallo, rosso, marron, ed è un fondale stupendo. Conosciamo i nomi dei cavalieri, compreso il principe Tommaso, il mar-



chese di Caraglio, di Roccavione, i Tana, dal programma pubblicato all'inizio dell'album — ora alla Biblioteca Nazionale — e conosciamo i loro costumi: lucide corazze argentate con girelli, maniche a doppie frappe, penne, cimieri, manti uguali alle bardature dei cavalli, pizzetti d'argento per tutti, e per tutti zagaglie. Ma anche più importante, in questa occasione, conoscere da vicino il progetto della Villa, in quell'anno non ancora iniziata. Cristina aveva non solo in mente il disegno, ma anche i particolari, e li aveva affidati alle carte: i due fogli entrati nelle scenografie indicano che Filippo d'Agliè e Cristina avevano chiaro il taglio dell'insieme, e il ritmo della facciata: più semplice rispetto al Valentino, al centro il passaggio emblematico verso il giardino e il parco, profilato in una lunga allea coronata da trabeazione con stemma dorato e statue allegoriche; ma soprattutto è evidente la struttura a duplice corpo, due padiglioni ricollegati dall'apertura della terrazza. I due committenti, Cristina e il conte Filippo, avevano eletto per se medesimi una residenza-paradigma, chiara e nitida, tesa a filtrare il senso della perfezione abitabile, secondo il pensiero del classicismo francese. Avevano abbinato la nitida fermezza dell'architettura del Vitozzi con l'eleganza luminosa di Mansart, un modello scandito con pochi aggetti e soprattutto una concentrazione appena increspata dalle sculture, anch'esse dorate. Le modanature semplificate avevano smussato la struttura tipica di Mansart — al Castello di Blois, 1635[6] — e avevano optato per una chiarezza di profili che entrava come protagonista nella scena allora costruita dal Castellamonte in piazza San Carlo, vero e proprio teatro della ragione.

Per un ritratto del Costaguta: una preziosa fotografia del Pedrini ci ha tramandato l'affresco che era stato affidato al Dauphin lorenese nella chiesa dedicata da Cristina a San Francesco da Paola, purtroppo in anni (non recentissimi) restaurato, e ricalcato ad oltranza in stile «troubadour», ma ancora importante, perché con la sua iconografia completava il programma di celebrazione dinastica chiaro nei dipinti dell'altare maggiore e nei laterali. Il commento preciso dello stesso Pedrini (1965) ha indicato nella scena «a destra della Duchessa Maria Cristina, due delle figlie, Margherita e Adelaide, le più giovani, al centro il famoso Conte di Agliè, in primo piano il Duca Vittorio Amedeo I (morto nel 1637). Lo segue in abito talare l'architetto Padre Andrea Costaguta con un cartiglio in mano, l'autore del disegno della chiesa iniziata nel 1632. È evidente sia opera commemorativa con ritratti ricavati da quadri o miniature».

[1] Cfr. A.S.T., Contratti, reg. 75, f. 13; per l'acquisto del 1622 della Vigna con giardini, prati, boschi ed edifici in regione Vallebruna, da Ludovico Tesauro si precisa: «per servitio d'altra Vigna contigua di Mad. Ser. Nostra Signora». Per i documenti relativi al Costaguta a Torino, cfr. Archivio di Stato, Torino, Corte, Lettere particolari, C, mazzo 107, 1640-69 (per le lettere alla reggente); ibidem, Sezione Camerale, Patenti Controllo Finanze, regg. 1641 in 42, ff. 116, 133; 1642, ff. 125, 207r.; 1642 in 43, f. 100; 1643 in 44, f. 167; 1644 in 45, ff. 108, 135; 1646 in 47, ff. 42, 209; 1648, f. 137; 1649, ff. 11, 53, 247, 258; 1650, f. 177; 1651, f. 146; 1651, f. 178; 1652, f. 90; ibidem, *Sezione Camerale*, art.

106. Un viale, Villa di Madama Reale.

179, mazzo 12 (conti della Vigna di Madama Reale, qui riportati oltre il capitolo); Archivio Segreto Vaticano, Segreteria di Stato, Savoia, 71. Cfr. inoltre le lettere riportate da A. BAUDI DI VESME, *Schede* cit., Torino 1963. Il citato ritrovamento archivistico di B. SIGNORELLI, *art. cit.*, 1971-72, con il riferimento importante a una risma di carta per tenere i conti, il 1° agosto 1621, per lavori alla Vigna di Cristina in parallelo al Valentino, è da interpretare in relazione a un preesistente edificio acquisito dal 1620. Le strutture attuali rivelano in effetti murature di base precedenti ai lavori del Costaguta.

[2] Per la bibliografia relativa al Costaguta, oltre ai documenti, per cui cfr. la nota precedente, i contributi risalgono a L. CIBRARIO, *Storia di Torino*, Torino 1846, pp. 48-51, 586; G. VICO, *Il reale castello del Valentino*, Torino 1858, pp. 97, 129-132; G. CLARETTA, *Storia della reggenza di Cristina di Francia*, Torino 1869, II, pp. 540, 550, 556; ID., *Notizie artistiche sul regno di Carlo Emanuele II*, in «Atti della Società di Archeologia e Belle Arti per la Provincia di Torino», 1875, p. 64; ID., *Storia del regno di Carlo Emanuele II*, Genova 1877, II, pp. 522-544; G. BOGGIO, *Atti della Società degli Ingegneri e Architetti*, Torino 1908, XLII, p. 70; G. CHEVALLEY, *Gli architetti, l'architettura delle ville piemontesi del secolo XVIII*, Torino 1912, p. 28; R. A. MARINI, *La Vigna di Madama Reale*, Torino 1921, pp. 9 seg., 41-51 (contributo

specifico, molto ampio); L. TAMBURINI, *Le chiese di Torino*, Torino 1958, pp. 82, 122, 140, 155-59; C. BRAYDA, L. COLI, D. SESIA, *Ingegneri e architetti del Sei e Settecento in Piemonte*, Torino 1963, p. 102; A. PEDRINI, *Ville dei secoli XVII e XVIII in Piemonte*, Torino 1965, pp. 146, 152; N. CARBONERI, *L'architettura del Boetto*, Fossano 1966, pp. 21, 26; E. GRIBAUDI ROSSI, *Ville e vigne della collina torinese*, Torino 1975, p. 502. Notizie attente ai documenti e alla situazione storica, si ritrovano nella citata voce *Costaguti Andrea*, ad opera di F. PAGLIERI, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XXX, Roma 1984, che costituisce il contributo critico più recente.

[3] Significative, per la conduzione del progetto del Costaguta, che ricorre ai luganesi, le seguenti lettere: «a Madama Reale, 30 dicembre 1649: Sono in obbligo di dire con quella dovuta riservatezza a V.A.R. essere stato da me il Vanelli pica pretra et altri per prendere la misura delle colonne che si doveranno mettere alla Vigna, e questo d'ordine dell'intendente Pansoia, per far partito; domandato di che pietre pretendono dare, mi rispondono di Chianoc. Et io rispondo che quella pietra è bandita da V.A.R. per far muri, fabbriche e colonne e che perciò io non intendo che si parli di tal roba, ma bensì di Venasca, Foresto et altre pietre simili. Ne diedi parte al Signor Conte Filippo qual approvò lo stesso, e mi disse poi che sarebbe bene farle venire dal Stato di Milano, di quelle di Arse; risposi che non sono a proposito per la grossessa nelle quali vi saranno molte vene et riporti et non possono servire per portare la fortezza di detta macchina.

È stato da me Maestro Bernardino Cazella, picca pietre, il quale mi ha detto che facilmente troverà in un luogo la cava di pietra fortissima, bianca, come marmo et che desidera ogni volta che V.A.R. comandarà di andar a vedere detta Cava e riconoscere se vi possono essere le sei colonne grosse; essendovi queste, per le piccole vi saranno, et V.A.R. starà bene per la spesa, dicendomi che vi si guadagnerà più di un quarto di quello che costaranno le altre, et forsi un terzo, et che V.A.R. faceva fare lei li condotti et sono lontane 18 miglia, ma che per andarvi bisogna che vi sia fatta la spesa, et questo portava puoco essendo che due o tre dopie ne cava il timore et in quattro giorni sarà di ritorno. Mi ha detto parimente ogni volta che questa cava non potesse dare le colonne grosse, vi sarà una pietra di color berrettino che le darà; prima si ha da vedere se vi saranno dalla prima cava, et in caso di necessità si prenderà la seconda. V.A.R. mi favorisca di risolvere questo, acciocché si possa procedere a quanto farà di bisogno perché il Maestro che ha preso a far la fabbrica della Vigna dice che alla prima vuol metter mano et questa estate vuol andare a coperto di più della metà, mentre però abbia fondo tiene buone preparationi di mattoni. Conviene parimente far fare la cisterna ossia cavo per raccogliere tutte le acque, altramenti non si potrà resistere con la fabrica; adesso il tempo è a proposito ed avantaggio.

Dal Torrello ingeniere di V.A.R. mi è stato detto questa mattina ritrovarsi svario nelle misure delli fondamenti fatti alla Vigna, cioè che non corrisponde al disegno in tutto, scusandosi il Maestro che così ha mandato Michelangelo Morello che non credo; con buona licenza di V.A.R. quando trovassi cosa essentiale, io la farò gettare abbasso a spesa delli maestri et che osservino i disegni che le ho dato, e non altramenti, mentre però V.A.R. non avesse comandato in contrario».

[4] Altre due lettere, gentilmente segnalate da Isabella Massabò Ricci, in Archivio di Stato, Torino, Corte, Lettere particolari, S. n. 40, sono di Jean Claude Sanzoz, segretario di gabinetto di M.R., al primo segretario di Stato Guglielmo Francesco Carron di San Tommaso, il 27 agosto 1649 e il 3 luglio 1650; citano il Costaguta che, mentre la Corte sta partendo per Agliè, chiede di unirsi per vedere i disegni di Agliè e della Vigna; vi si conclude: «en fin il a gaigné sa cause».

[5] Altra lettera seguente, insiste per lavori conclusivi e per pagamenti: «A Madama Reale, 31 gennaio 1652: Differivo di importunar V.A.R. coi miei biglietti perché speravo di ricevere da lei il favore dell'audienza la quale dall'altra parte fuggivo per non incommodar V.A.R. Da Monsù Cisi mi viene comandato d'ordine di V.A.R. che io stia pronto con li disegni di Moncalieri e della Vigna perché essendo avisato da lui possa portarli a mostrare alli signori ambasciadori delli Cantoni, e ne do parte all'A.V.R. perché si possa maggiormente sapere la sua espressa volontà. Si avvicina il tempo di puoter fare qualche cavi alla Vigna per fare il condotto et il muraglione, e a Moncaliero per far un condotto per tagliar fuori le fontane, accioché non portino rovine dal Castello essendo che il pozzo del privato ch'è largo un trabucco et profondo è pieno d'acqua che si può toccar con la mano... Supplico V.A.R. a compiacersi di assignar qualche cosa nell'incluso discarico per il Torrazzo acciò abbia maggior animo di assistere alla fabbrica della Vigna non avendo mai avuta cosa alcuna da V.A.R. né meno vi è mai stato assignato stipendio per la carica di ingegniero...».

[6] Per François Mansart (Parigi 1598-1666), resta ottimo riferimento il capitolo trattato in A. BLUNT, *Art and Architecture in France 1500-1700*, Londra 1953.

I Fiori cifrati

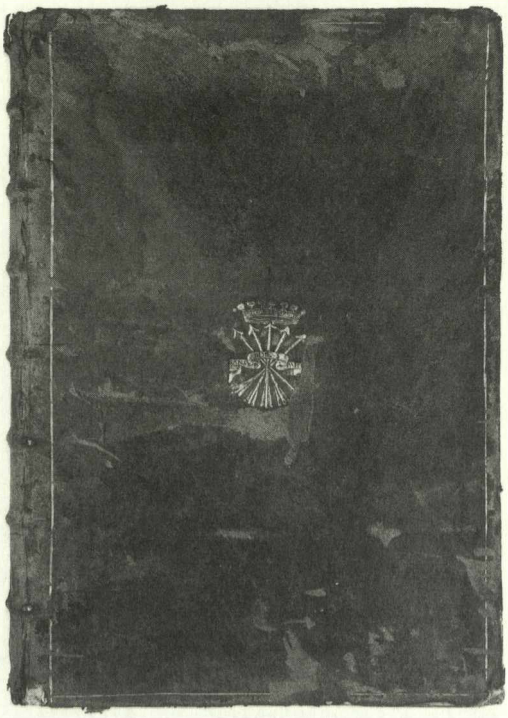
Filippo San Martino conte di Agliè, secondogenito di Giulio Cesare e di Ottavia Gentili, nipote del conte Ludovico: vorremmo conoscere la sua fisionomia, nei ritratti che certo non erano mancati, dal 1627 quando entra al servizio del cardinal Maurizio, come gentiluomo di camera, e condivide con lui il piacere degli scambi, in una corte raffinata. Dal 1630 entra deciso a corte, tra gli alfieri e le guardie di Vittorio Amedeo I [1].

Alla morte del duca, 7 ottobre 1637, sostiene il ruolo di personaggio in primo piano, e lo riconosciamo a riprese continue; come amico; come consigliere politico, attento a far emergere l'autonomia di Cristina e del ducato; intelligente conoscitore dei problemi dell'architettura, al centro del programma artistico della duchessa; intenditore d'arte e di teatro, protagonista della stagione dei Balletti, il genere che tocca con lui il punto più alto. Continua tuttavia a mancarci il suo profilo, che dalle lettere risulta acuto e non convenzionale.

Una sorta di ostracismo persistente, fin dagli anni di Carlo Emanuele II, ha cancellato il ritratto di lui che aveva certo faticato a inserirsi nella galleria degli uomini illustri. Filippo d'Agliè si nasconde ora nei quiz tipici dell'età barocca: lettere cifrate e motti, fiori emblematici, versi liberi con riferimenti aperti, e poi stemmi, e ritratti celati, oltre a quelli celebrativi dei frontespizi, nelle edizioni erudite.

Anche il suo libro per la Vigna di Cristina, *Le Delitie, Relatione della Vigna di Madama Reale Christiana di Francia, duchessa di Savoia, Regina di Cipro, posta sopra i Monti di Torino. Dedicata all'Altezza Reale del Serenissimo Carlo Emanuele II, duca di Savoia, prencipe di Piemonte, Re di Cipro,* 1667, firmato da lui, il conte Filippo, come Filindo il Costante, Accademico Solingo, aveva tardato ad apparire. Dopo il 1663, anno della morte di Cristina, non era stato facile, per il conte Filippo, pubblicare quelle pagine fervide: era intervenuta allora l'idea di introdurre nel frontespizio il nome di *Carlo Emanuel* a caratteri ingranditi rispetto a *Christiana di Francia*; e poi la dedica al duca, e l'elogio per

107. Jacopo Piccini incisore, Frontespizio con il ritratto del conte Filippo d'Agliè, per Lorenzo Honesti, *Il Segretario di Lettere e di Stato*, Venezia 1652. Collezione privata.

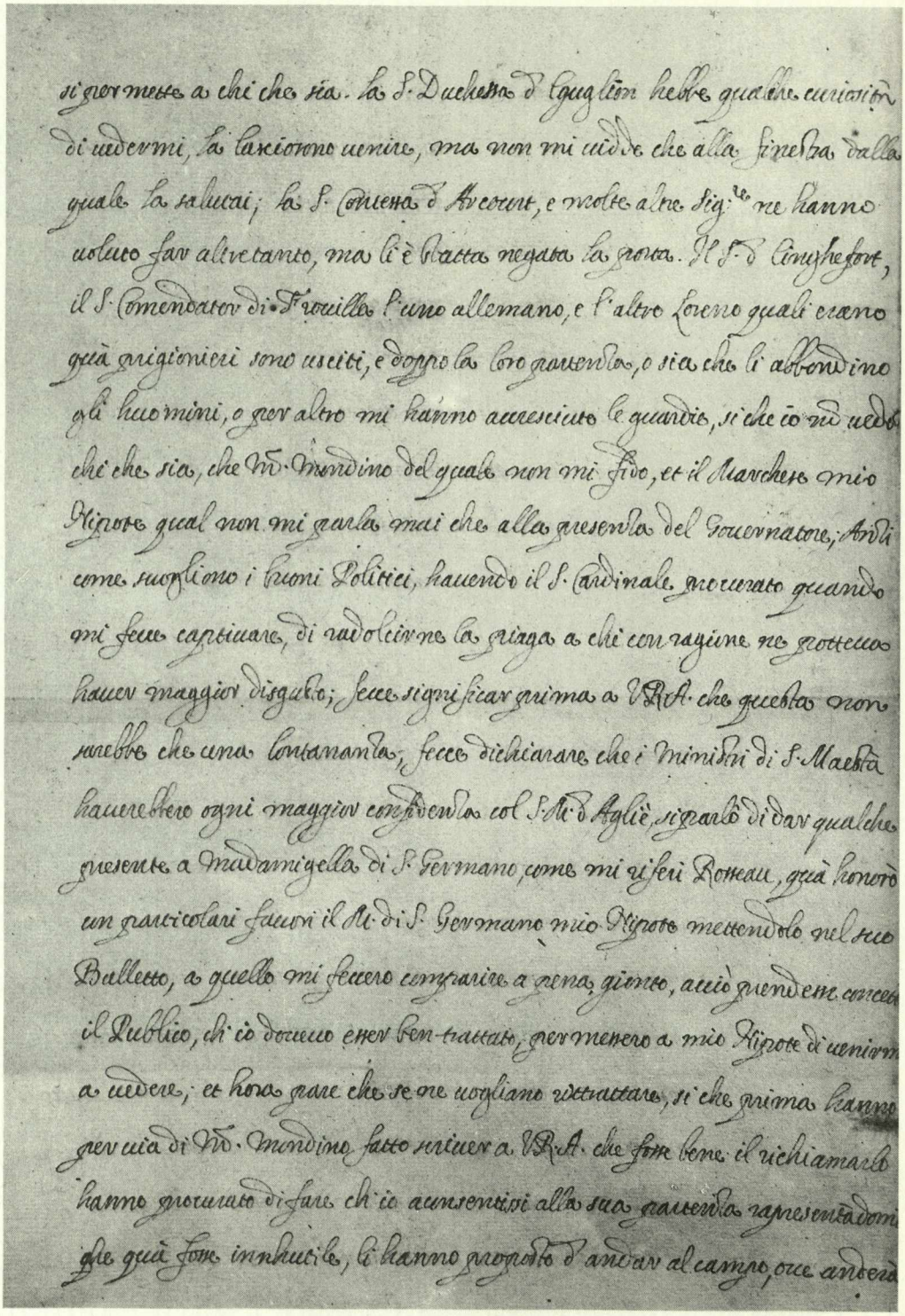


108. Legatura per Monsieur de Bonnefont, *Généalogie de la Royale Maison de Savoye*, con le armi e il motto «Sans despartir» di Filippo d'Agliè. Torino, Biblioteca Reale, St. P. 750.

lui, il Figlio, «parte così preziosa», e il «pensiero d'affettuose lusinghe per sì dolce rimembranza» della madre, avevano aperto la strada. Il conte invitava Sua Altezza a farsi «specchio di se stessa nella materna luce. Lui vedrà le Delitie nate con lei non esser'ancor sepolte, anzi rinate nella persona di V.A.R., ch'è la vera Delitia de suoi Sudditi, e del Suo Stato».

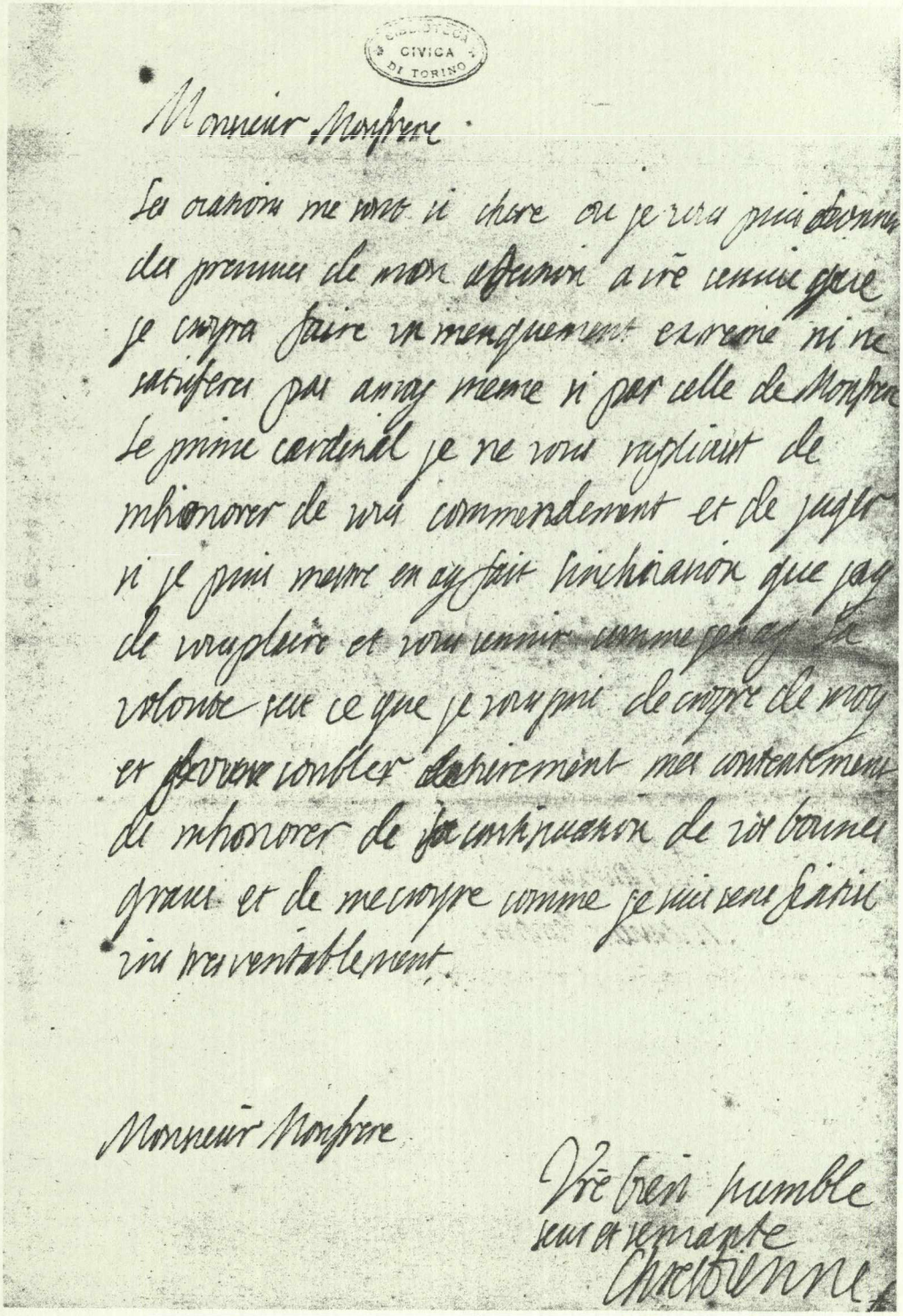
Come sempre la metafora di Filippo d'Agliè risulta molto più diretta, con sorpresa meno complicata rispetto a quella del letterato Tesauro. *Delitia* era per lui l'equivalente di vita vissuta, e non solo intende esibire l'immagine delle *Delitie* nel frontespizio inciso, ma avverte che esse sono «descritte nell'interno» — da intendersi del libro e del cuore —: «Non hà foglio, che non ne tratti, né tratto di periodo, che non ne parli. Se non sarà fiorito lo stile, per l'eleganza delle parole, lo sarà almeno, per la materia, della quale discorre... Dice Homero, che i nobili discorsi s'assomigliano alle Viole. Virgilio fà parlar l'Iride con lingua di Rose; e fà Luciano ragionar i troiani con voce di Gigli. Con simili maniere penso di parlare anch'Io, mentre tratto dell'Augusto Giglio della Real Christiana, e dell'Heroiche Rose del gran Carlo Emanuele. Questi due coronati fiori saranno Genij tutelari, possenti ad immortalar quest'Opera, mentre vuole Anacreonte, che le Virtù de' Gigli, e delle Rose dian vigore al Tempo, e vagliano à combattere contra la morte».

Cristina come il Giglio; Filippo come Anacreonte. L'equivalenza è perfetta e si presta ad altre ramificazioni, «mentre non possono separarsi le Delitie dalle Spine. Spine son queste mie, che à rose di Delitie s'incerchiano, ma non disdicono, poiché ben sai esser costume antico il far di Spine alle Vigne le sie-



si permette a chi che sia. La S. Duchessa d'Eguglion hebbe qualche curiosità
di vedermi, la lasciorono venire, ma non mi vidde che alla finestra dalla
quale la salutai; la S. Contessa d'Arcourt, e molte altre Sig.re ne hanno
voluto far altretanto, ma li è stata negata la porta. Il S. d'Einghefort,
il S. Comendator di Frouilla l'uno allemano, e l'altro Loreno quali erano
quà prigionieri sono usciti, e doppo la loro partenza, o sia che li abbondino
gli huomini, o per altro mi hanno accresciuto le guardie, si che io nõ vedo
chi che sia, che M. Mondino del quale non mi fido, et il Marchese mio
Nipote qual non mi parla mai che alla presenza del Gouernatore; Anzi
come suogliono i buoni Politici, hauendo il S. Cardinale procurato quando
mi fece captiuare, di radolcirne la piaga a chi con ragione ne potteua
hauer maggior disgusto; fece significar prima a V.R.A. che questa non
sarebbe che una lontananza, fece dichiarare che i Ministri di S. Maestà
hauerebbero ogni maggior confidenza col S. M. d'Agliè, si parlò di dar qualche
presente a Madamigella di S. Germano, come mi riferì Rosseau, quà honorò
con particolari fauori il M. di S. Germano mio Nipote mettendolo nel suo
Bulletto, a quello mi fecero comparire a pena, giunto, acciò prendesse concetto
il Publico, ch'io doueuo esser ben trattato, permessero a mio Nipote di venirmi
a vedere; et hora pare che se ne vogliano ritrattare, si che prima hanno
per via di M. Mondino fatto scriuer a V.R.A. che fosse bene il richiamarlo
hanno procurato di fare ch'io acconsentissi alla sua partenza rapresentandomi
che quà fosse innhutile, li hanno proposto d'andar al campo, oue anderà

109. Filippo d'Agliè, Lettera a Cristina di Francia,
dal Castello di Vincennes, 14 aprile 1641. Torino, Archivio di Stato.



BIBLIOTECA CIVICA DI TORINO

Monsieur Monfrere

Les occasions me sont si chere ou je vous puis donner des preuves de mon affection a vre service que je croyra faire un manquement extreme ni ne satisferes pas a moy meme si par celle de Monfrere le prince cardinal je ne vous supliant de m'honorer de vous commendement et de juger si je puis mettre en ay fait l'inclination que j'ay de vous plaire et vous servir comme j'en ay la volonte seu ce que je vous prie de croyre de moy et pour combler entierement mes contentement de m'honorer de la continuation de vos bonnes graces et de me croyre comme je suis sens fictive vrai tres veritablement.

Monsieur Monfrere

Vre bien humble
seur et servante
Chrestienne

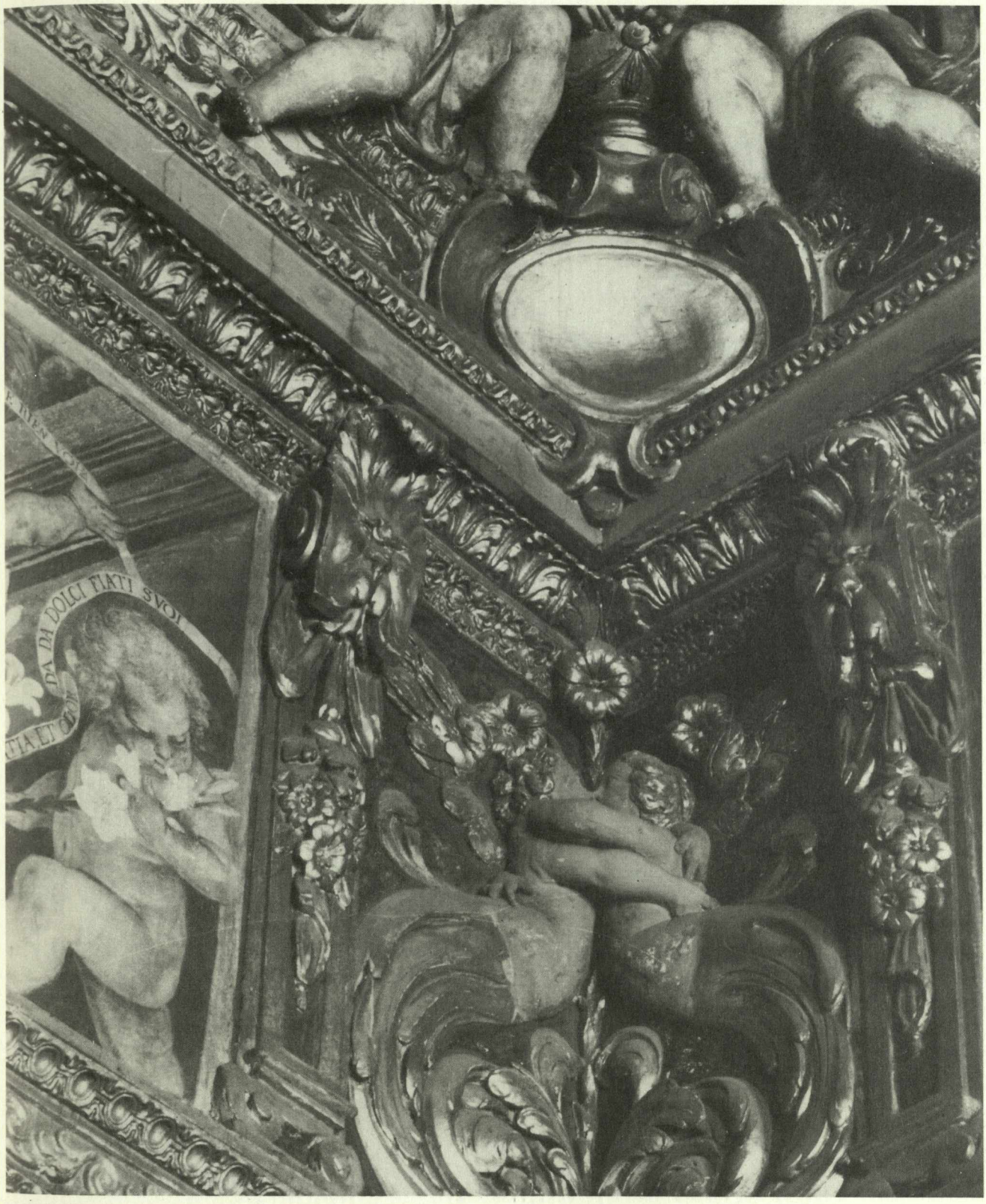
110. Cristina di Francia, Lettera a Luigi XIII.
Torino, Biblioteca Civica, Lascito Cossilla.

pi». Ecco un nuovo elemento di architettura vissuta, per la Vigna di Madama Reale: la siepe di Spine affrontata da Filippo d'Agliè, e non solo nell'ultima fatica dello scrivere, come accenna nella sua prefazione rivelando il significato immediato; il senso nascosto era più antico e stratificato. Per l'uno e per l'altro senso, insiste chiaramente: «fra le spine del mio dire allignano ad ogni modo i Gigli di M.[adama] R.[eale] che, se abbassano la loro grandezza frà le spine di religiosa humiltà, ben si adattano commessi alla mia humile spiegatura... L'Inventione, come potrai discernere è singolare, e traspira un non sò che di rilevato. Ma mi protesto, che nella nuvola della mia mente, altro appunto non raffiguro, che un'Iride di variati colori, che son raggi di quell'Augusto Sole, il quale, ancorché tramontato, lucidissimo splende».

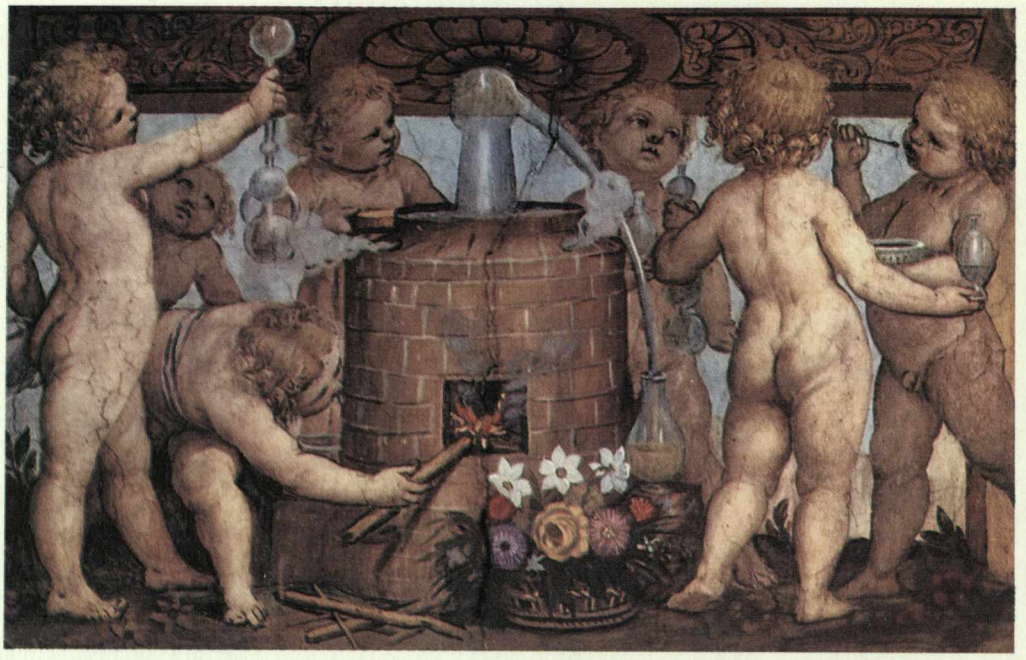
L'emblema del Sole, caro alla corte francese, appartiene dunque anche a Cristina. E sono allusioni nitide, senza le impennate sofisticate del Tesauro. Il conte d'Agliè procede con un suo taglio autonomo, deciso a costruire un'allegoria fiorita su misura, come un insieme che avrebbe dovuto rispecchiare il ritratto della duchessa, accessibile ad occhi profani. «Troverai numerosa l'eruditione per la varietà, ed à soggetti con proprietà, e decoro addattata. Onde mi persuado, che non dovrà dispiacerti, se sei nel numero di quelli, che godono di veder rinovati gli antichi ne' moderni scrittori». Si ritiene accademico d'avanguardia, e soprattutto self-made man. Difende la sua opera agli occhi del duca e dei detrattori.

Comincerà presto, da ogni parte, una *damnatio memoriae*, per la stessa immagine di Filippo d'Agliè; di qui l'assenza dei ritratti di lui, e non solo nelle collezioni ducali. «Prendi dunque quali si sieno queste Carte, e ricordati, che, se ti presento Delitie, non sarebbe giusta ricompensa il trattarle con disprezzo. Sono Vipere quelle, che sogliono vomitare i veleni sù i fiori, dove ingegnose le Api formano il Mele. Tanto ti prego à fare in questa Vigna, nella quale, se con candidezza entrerai, come si stila ne' Palazzi de' Regi, sederai alla Mensa, imbandita di varie vivande, apprestate per l'intelletto; né sarai condennato alle tenebre della maldicenza. Vivi lieto non solo con le Delitie, che ti porgo coll'Ingegno, ma anco con quelle, che ti auguro col desiderio».

«Ingegno» e «Desiderio» si sarebbero sostenuti a vicenda: il Desiderio come lievito per escogitare con l'Ingegno le immagini e variegarle alla luce di legamenti sottili, fonte prima e significato autentico della Bellezza. Occorre perciò una chiave di lettura, e Filippo d'Agliè la offre con estrema discrezione. Lo specchio di quella «magnitudo formae» può essere diversamente orientato, ma difficile sfuggire al ritmo avvolgente che riusciva ad allentare emblemi e allegorie allora irretite in una ginnastica celebrativa ad uso della casata, battaglie e manichini illustri, fregi inquartati che avevano finito per alternarsi a paesaggi e vedute, fiori e frutti intrecciati — nel Palazzo del Ser.mo Principe di Piemonte, rimodernato di nuovo, accanto al Palazzo Vecchio, e così al Castello di Moncalieri e a Rivoli.



111. Isidoro Bianchi, Sirene e particolari degli stucchi, Stanza dei Gigli.
Torino, Castello del Valentino.



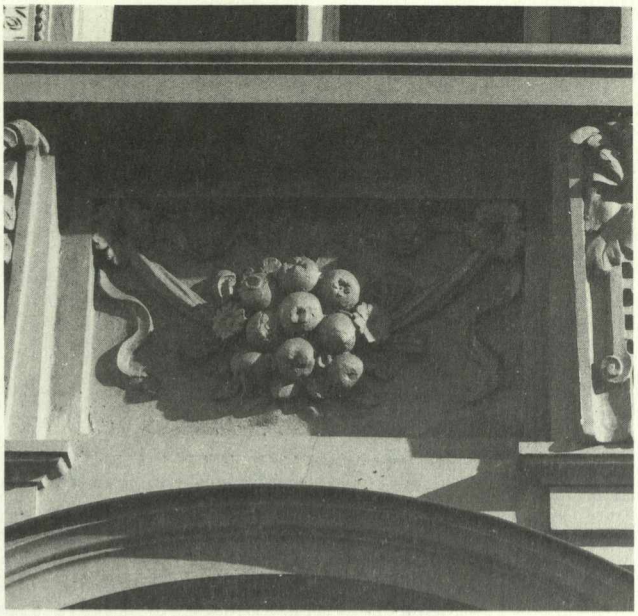
112. Isidoro Bianchi, I putti profumieri, Stanza del Valentino. Torino, Castello del Valentino.

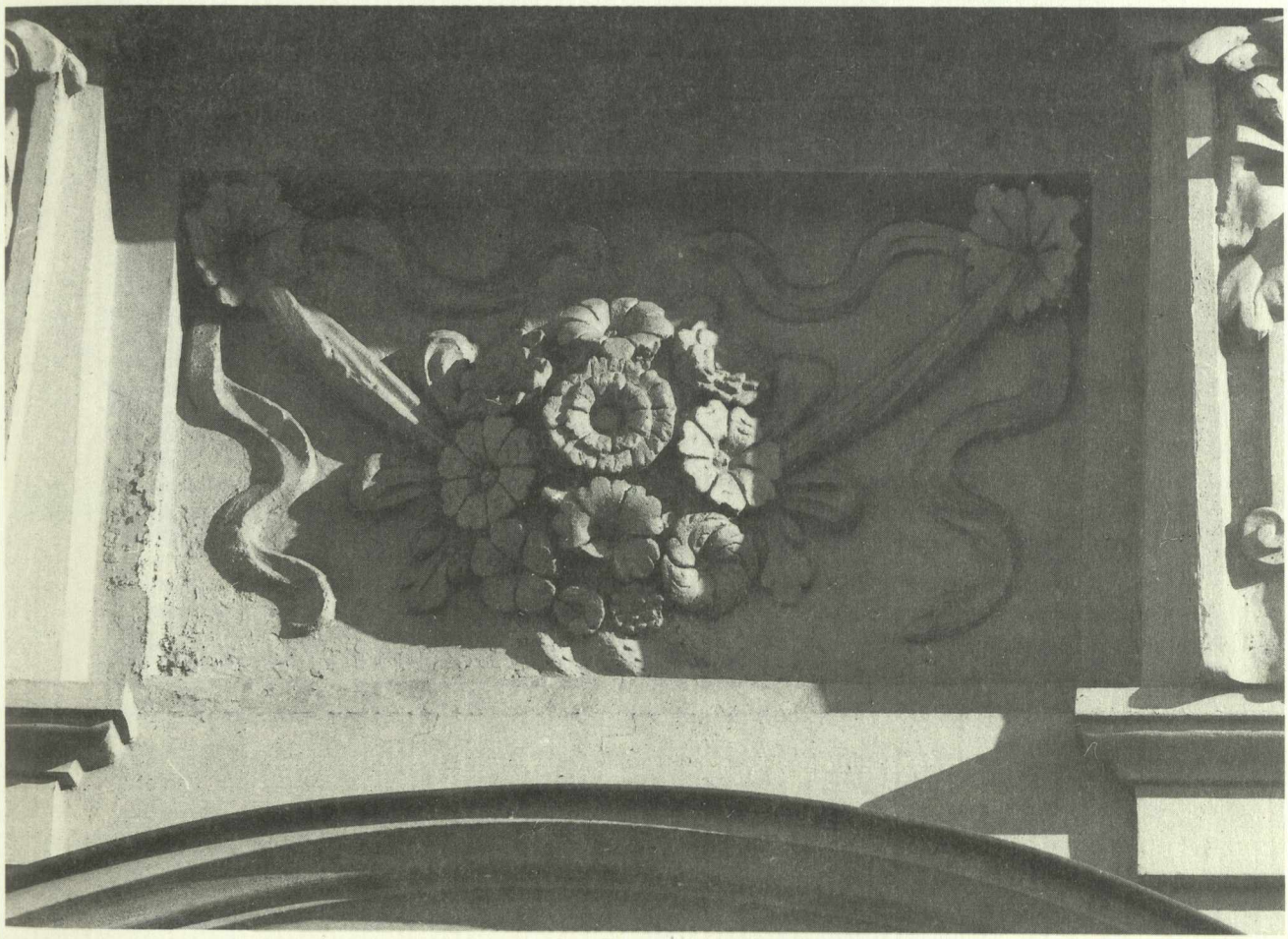
113-115. Carlo Castellamonte e Alessandro Casella, Intrecci di fiori e frutti nella Stanza del Negozio e a conclusione delle finestre in facciata. Torino, Castello del Valentino.

I Fiori ricreati dal conte amico apparivano diversamente studiati: misti ai puttini in figura di amore alato, erano meditati con varianti che avrebbero alternato il Giglio di Francia e le speci naturali, dosando significati politici — per la casata illustre di Cristina — e scelte già allora pregiate, per i tulipani, misti ai gelsomini e alle rose, ai narcisi e alle viole. Il doppio registro, politico-erotico, era l'unica prospettiva possibile, agli occhi di Filippo d'Agliè; una trama continua per un sottofondo delicato, imperniato sull'Armonia sensibile.

In questo universo ricreato — lo riconosciamo nelle stanze del Valentino e nella perfetta *Relatione* per la Villa — il conte aveva inteso costruire un approdo, al riparo dalla crisi che aveva investito il ducato dopo Carlo Emanuele I. Le tensioni all'interno della casata, stretta fra Spagna e Francia, lo vedono sostenitore agguerrito dei diritti del ducato sabaudo, rigido di fronte a Luigi XIII, il Re Cristianissimo che gli offriva il grado di maresciallo di campo; tenterà nel 1637 anche un avvicinamento con la Spagna, per tener testa agli alleati francesi, sempre più esigenti.

Continuerà le trattative segrete, cercando di salvaguardare il ducato, anche dopo il 1638, costretto a rinnovare la lega con la Francia. Di qui il Richelieu avverso, in un crescendo assillante, specie dopo il convegno di Grenoble (1639), dopo altri rifiuti di Filippo d'Agliè a Luigi XIII che pretendeva il con-





trollo militare; e a conclusione l'arresto a Torino del conte, ordinato dal Richelieu, il 30 dicembre 1640, e il soggiorno forzato a Parigi fino al 30 dicembre 1642[2]. Il conte Filippo rientra in tempo per pensare alla nuova costruzione della Vigna.

[1] Per la bibliografia relativa a Filippo d'Agliè cfr. cap. 5, nota 1. Potrà risultare preziosa a questo proposito la Biblioteca personale, che andrà ricostruita — e si è iniziato questo capitolo, anche in questa occasione — confrontando volumi alle armi dei San Martino e con le cinque frecce scelte per la sua impresa da Filippo d'Agliè; esempi sono alla Biblioteca Reale, all'Archivio di Stato e alla Biblioteca Nazionale di Torino, oltre al materiale in collezioni e raccolte private. Alla Biblioteca Reale alcuni titoli rivestono particolare attenzione, e possono servire di base per ricostruire i settori a cui il conte teneva maggiormente: genealogie storiche, tra cui J. DE BIE, *Les vrais portraits des Rois de France*, Parigi 1636; P. DE S. ROMUALD, *Trésor chronologique et historique*, Parigi 1642; e questioni per l'amministrazione dello Stato e Cerimoniali, ad esempio G. FRASCHETTA, *Il seminario de' governi di stato*, Venezia 1624; *Ceremoniale che si ha da osservare dandosi l'habito à cavalieri militi della Sacra Religione de Santi Maurizio et Lazaro il cui gran Mastro è il Ser. Duca di Savoia*, Torino s.d. Gli esemplari citati riportano la nota di possesso «marchese di Rivarolo», manoscritta in inchiostro marron, alla pagina che risulta indicata con un numero sibillino nel frontespizio. Tale segno di riconoscimento è stato chiarito di recente dalla dottoressa Grazia Gallo della Biblioteca Nazionale di Torino. Per la Biblioteca di Filippo d'Agliè, e per indicazioni preziose sulle rilegature, ringrazio il dottor Francesco Malaguzzi.

[2] Un'analisi a parte meriteranno ancora le lettere di Filippo d'Agliè. Sono riunite, in parecchie centinaia, all'Archivio di Stato di Torino; altre nella raccolta Cossilla alla Biblioteca Civica; oltre a quelle degli archivi privati. E ci danno uno dei ritratti più autentici in quegli anni. Stile diretto, da memorialista d'eccezione. Filippo d'Agliè riesce a trovare un suo tono disinvolto anche quando tratta dei maneggi più intricati, degli andirivieni della corte tra le varie residenze, e per parte sua sempre in viaggio, da un sito all'altro, come Gran Mastro delle Fabbriche e come favorito illustre. Anche le lettere spedite da Vincennes, sotto choc per l'arresto, nel 1641, filtrano la tensione con humour, uno sguardo minuzioso, un piglio altrettanto deciso. È sua la definizione più calzante, quando riesce a dire di sperare d'uscire da quel «labirinto». A Parigi, in seguito, cambia invece l'atmosfera ed è ancora una sua lettera a darci la misura, tra spettacoli e ricevimenti, di una dolce vita che gli fa intravedere identiche possibilità per Torino e la corte di Cristina. Qui trapianterà il gusto per il Balletto, nutrito in quel soggiorno. Gli anni che lo vedono maresciallo di campo continuano ad essere illuminati dal suo piacere di scrivere. Immobilizzato per un incidente, dice che non si scrive proprio con il piede, ma che, incatenato al letto, si sente impacciato. La sua vera preoccupazione, anche dopo la scomparsa di Cristina, sono le residenze, fra tutte il Valentino e la Vigna, due facce della stessa conchiglia-talismano: nell'aprile del 1663, ancora ricorre l'accenno alla «necessità che ha il Valentino di una continua assistenza». A lui, gran Mastro infaticabile, si rivolgono tutti quanti, e per lunghi anni lo stesso Costaguta lo assilla per fare i sopralluoghi. È considerato un supervisore, per la riconosciuta autorità conferitagli dalla duchessa, ma sostenuta da un gusto e da un'esperienza unica, per le finanze e le questioni politiche. E si ricorre a lui per controllare il Tesauro, amico dei cognati. È quanto avviene in occasione dell'orazione funebre per Cristina, che deve essere rivista, per le doglianze del re di Francia in relazione a un accenno improprio alla questione di Montmélian.

I motti moltiplicati

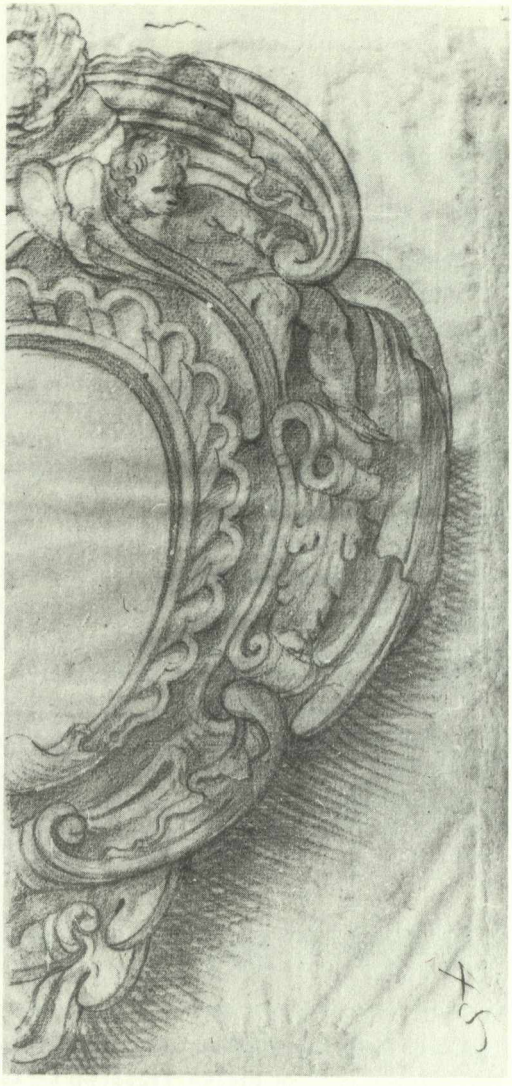
La puntuale descrizione delle stanze della Villa di Cristina, offerta da Filippo d'Agliè nella sua perfetta *Relatione* pubblicata nel 1667, si muove su una linea in cui non contavano tempo e distanze; era un traguardo ideale, maturato dopo il risultato del Castello del Valentino, nelle stanze verso Torino; in quegli anni subentrava il Tesauro, richiesto per i soggetti degli affreschi, per storie dinastiche e narrazioni di eventi antichi e moderni, alcuni anche recenti. Si era isolato del tutto il nucleo delle decorazioni fissate dal conte Filippo nell'appartamento verso Moncalieri; apparivano in un loro splendore sempre più astratto, e i riflessi sarebbero apparsi tanto più chiari alla Villa.

La gestazione dell'universo fiorito nella residenza presso San Vito era stata lunga, si era mossa agli inizi appunto in parallelo al Valentino. È un filo che si intreccia in molti capitoli della *Relatione*, pazientemente illustrata in ogni passaggio di fronte a temi, iconografie e relative fonti che avevano fornito particolari e varianti; a conclusione i motti, il genere poetico caro al conte San Martino, erano la chiave di lettura per seguire da vicino un itinerario vissuto in prima persona.

Il pensiero è attribuito a Cristina di Francia: «l'iconografia, schizzo del Disegno, fu concetto dell'alta Idea di Madama Reale, piena d'ogni grandezza, Esemplare invero ardito d'opera augusta, e pellegrina». E con la precisione di chi era addentro al progetto, Filippo d'Agliè fornisce anche le misure, per la forma quadrilatera, e di lunghezza quadrupla «nella facciata, la Chiarezza animosa di tanta Magnificenza, terminata da quattro padiglioni». Era un modello tipico dell'assolutismo, anzi un vero paradigma classico: altezza di sette trabucchi, divisa in tre piani, con quattro appartamenti a concludere la «Simmetrica proporzione delle parti». Quanto ai particolari: «Vi trionfa in mezzo una gran Sala, la quale se non eccede quelle di Cesare, di Nerone, e di Galba, dove s'aggiravano il Sole, e le Stelle, e vi capitano smisurati Colossi, gareggia con loro, smisurata in sette Trabucchi, e in quatro di lunghezza, e in quattro ad

116. Alessandro Casella e Serrez incisore, Cartella per stucchi, 1657. Torino, Biblioteca Nazionale.

117-118. Alessandro Casella, Disegni per cartelle antropomorfe e cornici a stucco, da un taccuino di schizzi. Torino, collezione privata.



un terzo di larghezza, alta cinque, illuminata da quatordeci finestre, voltata con proportione sesquialtera».

Lasciando a parte le stanze più alte, comode e spaziose, destinate alle Dame, e quelle basse, abitate dai Cavalieri, al secondo piano, cioè al piano nobile, sono indicate «dodici stanze, larghe tre Trabucchi in quadro, e tre d'altezza. Queste, essendo doppie, e divise dalla gran sala, formano quattro Appartamenti, con altrettanti gabinetti». Si trattava, per questi ultimi, di ambienti particolarmente raffinati: «addobbati di colorite sete, tessute d'oro, altre di pretiosi lavori dell'Indo», e ancora con «scelte e aurate pelli».

L'Invenzione delle Pitture per le tre stanze dell'appartamento di Madama Reale aveva previsto soggetti dedicati alle Delizie delle Frondi, dei Fiori, e della Frutta. Ed era chiaro il significato legato alla fertilità, ricondotto ai soggetti

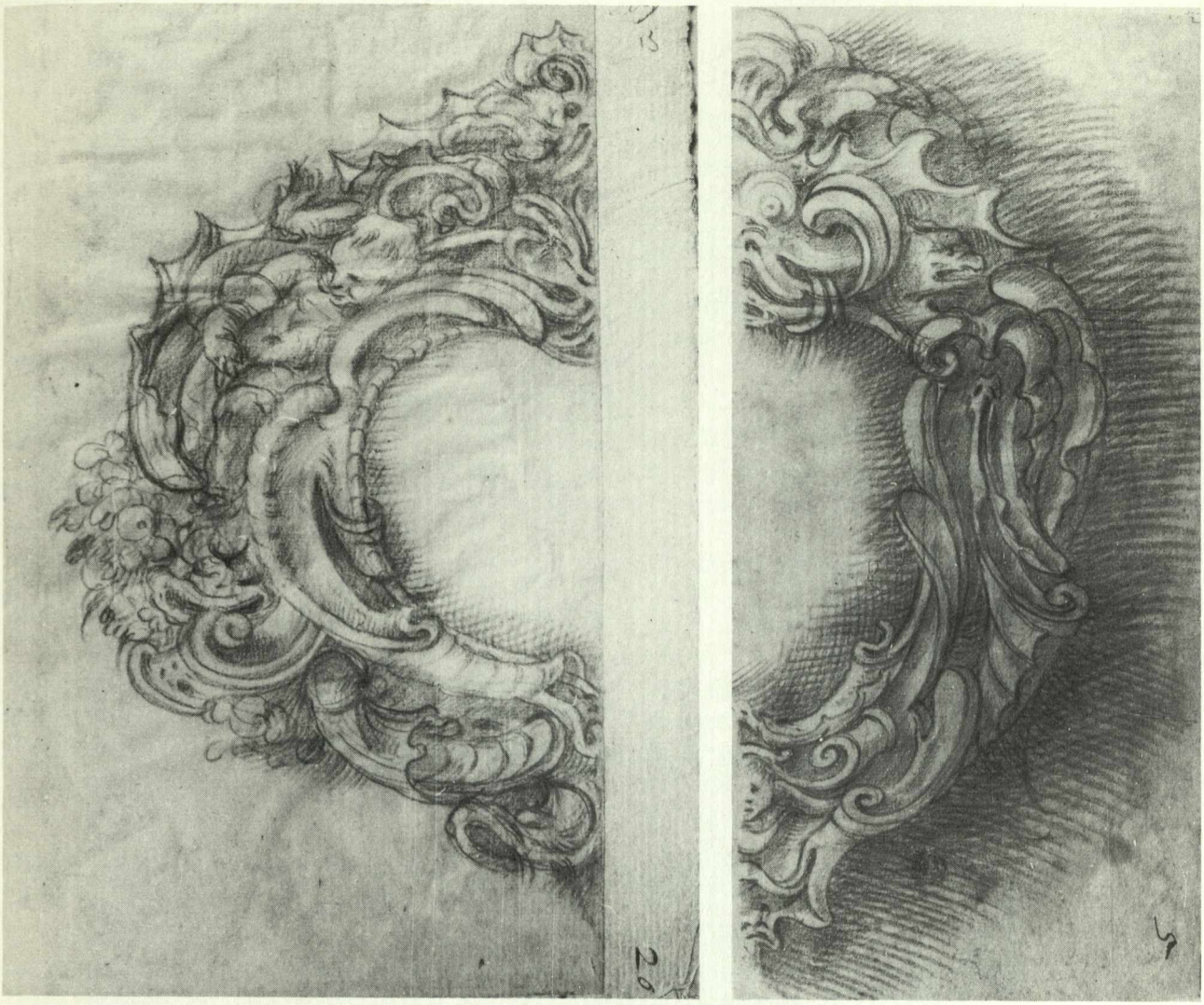
della *Genesi*, «un luogo in Eden, che significa Delitia, ove fossero unite tutte le Delitie della Terra...». Di qui la cura delle rusticane verzure, per gli antichi, e ora, per Cristina, per le stanze del Gran Giglio Reale che, «avvivate dalle Pitture, habitate da Madama Reale, riescono amenissimi Giardini».

Nella prima stanza, con il richiamo alle Delizie de' Rami e delle Frondi, la volta presenta un ombroso padiglione, custodito da Pan, da Diana e dalle ninfe, Driadi e Amadriadi, entro «selve tonsili, come crini della Terra»; il fregio intorno «non men vago che allegorico, tutto fu dipinto con le favole di quelle Piante, nelle qual si sono trasformate le diverse persone. Così con la Vita vegetativa, con quella de' Trasformati, e con quella, che avviva il colorito, godendosi triplicate le Vite, si gustano anco moltiplicate le Delitie». In questo cerchio di vite ricorrenti, il primo quadro aveva previsto il mare Egeo, l'isola di Cea, patria di Ciparisso, che avendo inavvedutamente ucciso un suo cervo, moriva di dolore, e per pietà era stato trasformato da Apollo in cipresso; a commento il motto: *D'incauto error mostra la pianta il pianto*. Nel secondo quadro la favola di Ati, trasformato in pino, per aver violato una Ninfa: *Mira, d'impuro amor pena e il furore*. Terzo quadro la Ninfa trasformata in alloro, mentre cerca di sfuggire ad Apollo: *Chi trionfa d'amor merta l'alloro*; quarta immagine, per Pan e Siringa, trasformata in canna: *Chi vaneggia in amor vento raccoglie*; quinto quadro per la favola di Piramo e Tisbe: il loro sangue, bagnando alcuni mori celsi di bianchi li rese neri: *Ogn' humano piacer tronca la morte*; sesto quadro dedicato alle querce del bosco di Giove: *Ogni bell'opra è oracolo del cielo*; settimo per le pioppe, «Piante le cui lagrime formano elettro»: *Un temerario ardire, apre gli abissi*. Ottavo scomparto per Leucotoe trasformata da Apollo in un albero che produce incenso: *È grato incenso il dar la vita a Dio*. Negli spazi minori, Ercole coronato di pioppo: *l'humana gloria, è vanità leggiera*; un'allegoria agreste, per la malva vigorosa di Ercole, celebrata da Plinio: *Ben dee salir chi al suo principio aspira*; Bacco con i satiri: *Quel, che diletta il senso, al fin l'abbatte*; Serse che adorava un platano: *Forma saette di tai rami amore*.

La descrizione ci informa anche sui particolari che ornavano «gl'intervalli tra i Quadri, il Lambriso, gli sguanci delle Porte e Finestre», frondeggianti di corone di rami, tolti dalle varie piante. Ed era un tipo di ornati ricorrente ancora nei primi decenni del Seicento, nei palazzi ducali e nei disegni superstiti.

Il racconto di Filippo d'Aglié si appoggia al manierismo — del Marino e dei pittori lombardi e genovesi — e inserisce la mitologia nel paesaggio, visto come prospettiva ideale filtrata da un nodo nitido di affinità elettive, ma doveva colpire soprattutto l'invenzione delle storie ripresa da Ovidio, in una metamorfosi continua tra la natura e le divinità agresti, richiamate in primo piano dai motti inscritti ad ogni riquadro.

È opportuna la trascrizione completa, per permettere di riconoscere eventuali ritrovamenti, oltre ai confronti puntuali per la Villa e il Valentino. Su questa linea la seconda stanza procede con le Delizie de' Fiori: «ove Madama



119-120. Alessandro Casella, Cartelle con decorazioni per stucchi. Torino, collezione privata.

Reale stessa, nata frà Gigli è un Giglio, pieno di Virtù, maggiore d'ogni altro Giglio». Nel primo quadro lo Sposalizio di Zeffiro con Flora, tra fiori e amorini, con il motto: *È fiore la beltà, fregio d'amore*. Il riscontro è con l'affresco di Flora al Castello del Valentino; qui il soggetto è centrato nella volta come un atto unico, mentre alla Villa fa parte di una sequenza, e continua con Clori, colta da Mercurio nella rete; ambedue cinti di fiori, «e l'aure mattutine alate, spargendo da Vasi di cristallo le rugiade, con quelle fanno crescere il numero de' Fiori»: *È corona del ciel beltà fiorita*. Segue Flora, con le Ninfe, maestra di ogni produzione fiorita, come narra Croesillio nelle sue *Epistole*: la dea attende ai curiosi lavori, tra vasi d'argento e d'oro — e sono gli stessi che appun-

to appaiono al Valentino, nel grande affresco di mano del Bianchi —; anche alla Villa, Apollo «volando con li suoi raggi dà calore a sì bel lavoro; tutto porge gran vaghezza», così da dimostrare che *Ogni bell'opra il sommo sol produce*. Quarto quadro, il Maggio fiorito: *Son gioie, e fiori, i vivi fior de gli anni*. Con altre diverse e curiose invenzioni, gli altri otto campi, a lato dei quadri maggiori, offrono prospettive d'architettura, colonnati, cornicioni, e nel mezzo la Bellezza che incatena Amore: *D'amor legato ha la beltà l'impero*; infine le lotte d'Amore: *Sono i piacer d'amor fiori spinosi*; l'Amor materno che ama col castigo: *Cade il fior, cade amor, gli sferza il tempo*; e ancora la Delizia di una soave, generosa vendetta: *Anche fra l'ombre ha i suoi tormenti Amore*, secondo un pensiero di Ausonio, per cui i morti per amore legano il loro Dio ad un mirto e se ne vendicano.

Una ricompensa fiorita, è invece il soggetto illustrato con Clori che incorona il lauro di fiori: ne nasce il rododendron: *Merta fiori, et allori alma pudica*; segue l'incoronazione dei progenitori: *Anco l'honore, fa fiorir la morte*; e per la Delizia del dormire e del dolce morire: *Son le cune, e i feretri ambi fioriti*. Per l'abbondanza delle allegrezze fiorite: *Rende il fior del piacer l'alma felice*.

Anche gli spazi che segnano le cesure fra i riquadri trovano un riferimento nelle divinità corrispondenti alla pittura: Giacinto con i fiori che gli sono propri; Clizia, con il girasole; Narciso, nella sua aiuola fiorita; Aiace ferito, con il giacinto rosso; Giunone che dal petto fa scaturire il giglio; Elena che genera con le lacrime gli Elenii; Prometeo crea gionchigli; Venere ferita, le rose bianche, alloro, le rose damaschine; Dejanira, le ninfee; Amaraco, semina maggiorana; e altri ancora. Il lambriggio e gli sguanci delle finestre, ornati di festoni, vasi e canestri, portati talora da Amori: e sono le stesse decorazioni ideate per gli stucchi del Valentino.

Nella quarta stanza, le Delizie dei Frutti: per Cristina, che con eroiche fatiche ha prodotto a se stessa una feconda messe di gloria, e un autunno di pace e d'abbondanza ai propri Stati. Per prime le Delizie delle Uve e del Bere. In realtà le quattro facciate dipinte prevedono le uve, le biade, le frutta e le erbe, dedicate a Bacco, a Cerere, a Poma, e a Vertumno. Per primo il Trionfo di Bacco — in una descrizione che ricorda i fregi di Giulio Romano — con il motto: *È l'allegrezza ebrietà del core*; e così per l'invenzione del vino: portate le viti dall'India e dall'Egitto, Bacco le difese dai corsari trasformandoli in delfini: *Alo sprezzo del cielo il mar è tomba*; mentre per l'allegrezza che produce il vino, il motto avverte: *Rallegra il mesto et arma il core imbelle*. Per la Delizia del seminar il grano — che aveva un chiaro riferimento politico, con la presenza di Cerere — *È vita il frutto per cui vive il mondo*; e ancora, per le feste a Cerere, con balli di Ninfe e sullo sfondo la città di Eleusi, *Grato è l'amor s'il beneficio è immenso*; nel sesto quadro con i sacrifici a Cerere, animali coronati di querce: *Apre il cielo a le Gratie humil preghiera*. La Delizia dei pomi d'oro e dei melaranci, con i giardini della dea custoditi da un drago, presente Ercole

121. Alessandro Casella, Studio per decorazioni a stucco. Torino, collezione privata.

trionfante: *È bel trofeo d'honor gloria penosa*; per la Delizia dei sacrifici a Pomona, *Dan vita i frutti a l'alma, alma a la vita*. E si illustravano le varie qualità dei pomi: *È merto e pregio l'emular virtude*, che indicava il senso del primo frutto scelto da Paride.

Con un'analisi al rallentatore, il decimo quadro precisava la Delizia delle Hortaglie, congiunte con i Frutti, unendo Pomona e Vertumno che nutrono la Terra e i viventi: *Ristora il frutto ogni maggior fatica*. Per la Delizia delle feste di Vertumno, *Rende la gioia ogni fatica lieve*; e per la Delizia dei raccolti: *Coglier il frutto è il termine dell'opra*. Tra i vari quadri erano le figure delle divinità della Terra, in oro, e nel lambriggio si precisa che «resta dipinto un vago scherzo di putti, li quali tra festoni, cornucopie e canestri, fanno lieta pompa d'ogni sorte di frutti, il tutto corrispondente alla qualità di quelli che già sono nel fregio».

Rispetto alla decorazione delle sale del Valentino, si potrebbe dedurre una ricchezza forse maggiore, anche se si seguiva ancora da vicino il modello studiato dal cantiere di Isidoro Bianchi, per i putti profumieri, e relativi motti.

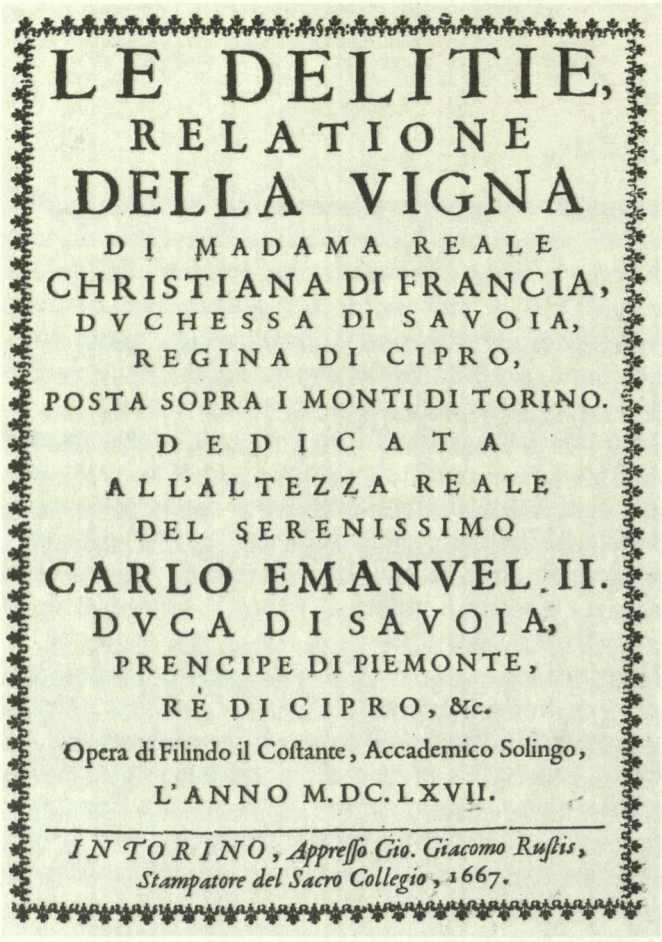
Così nella stanza quarta, dedicata alle Delizie della Musica, i dodici riquadri del fregio affrontano la rappresentazione degli strumenti musicali: per la coraulica, organi, tromboni, flauti, corni, tube, trombe, ritorte (e l'appunto del Lubatti, nella edizione ora presso l'Istituto Bancario San Paolo di Torino, aggiunge regali e musette); per la musica pulsatile, timpani, squille, cimbali, sistri, tamburi, salterii; per gli strumenti a corde, liuti, tiorbe, cetre, arpe, pandore, e, aggiunge la nostra guida, spinette e chitarre; per le corde da sonare con il plettro, la lira, le viole, i violoni, denominati dagli antichi Barbiton. Filippo d'Agliè era musico e coreografo, e si dimostra aggiornato ed esperto nel guidare la mano del pittore di fronte a una varietà di oggetti sperimentati dal vero; oltre alla precisione degli strumenti, aveva suggerito Pan e le ninfe, con il motto: *Concorde Amor fa l'armonia de l'alme*; segue Apollo con le Grazie coronate di gigli, intente agli strumenti: *Sono le Gratie melodie del cielo*. Risalendo poi a Callimaco, è presentata Cibele, inventrice del timpano, con i coribanti: *È lampo e tuono de' tamburi il suono*. Altro quadro più raro, Latona, che riesce a generare i figli, a dispetto di Giove, circondata dai Cureti suonatori di timpani: *Rende placida l'ira allegro suono*; per gli strumenti a corde, che legano le nove Muse, le nove sfere dei cieli, e le nove corde dello strumento di Apollo: *La terra e il ciel fanno armonie concordi*. Per l'arpa, donata dal centauro ad Achille Sagittario, *Son graditi i concenti anco fra l'armi*; per Orfeo, *Move gli affetti il suon, forza l'Inferno*; per Anfione, figlio di Mercurio, che riuscì con la cetra ad alleviare le fatiche degli operai che costruivano Tebe: *Con dolci metri fu composto il mondo*. A conclusione i cigni: *Dolce è il morir ov'è canoro il pianto*; e per gli uccelli con volto di donna — ed erano le Ninfe presenti al rapimento di Proserpina — *Cantan versi d'amore anco gli augelli*; altri motti conclusivi: *Soave canto è un amoroso incanto*; *Frena l'ira e 'l furor placida voce*.

In questa stessa sala gli sguanci delle porte e finestre alternavano fogliami, cartelle, arabeschi, trofei con strumenti, e certo erano coinvolti pittori e stuccatori luganesi, con un loro repertorio colto e insieme originale, che riconosciamo oggi nei disegni preparatori, a carboncino e a sanguigna. La fonte era ancora il manierismo delle ultime generazioni del Cinquecento, conosciuto attraverso viaggi in Emilia e a Roma, prendendo ancora da Lelio Orsi e da Perin del Vaga, ma anche dalle decorazioni delle ville romane e senesi.

La stanza quinta, dedicata alle Delizie degli Esercizi [1], conferma questa cultura erudita, scegliendo da Tito Livio, per le danze, le corse, il salto, la lotta, il lancio del dardo, del disco; il ballo pirrico, simile alle danze moresche, che il San Martino introdurrà nei balletti; il lancio delle saette, i giochi equestri, la gara del nuoto; il pugilato; il gioco del pallone. Anche in questo caso «spiega la pittura le sue bandiere, e i vividi colori... Vanno a gara destrezza e ingegno».

Per la stanza sesta, a raffigurare le Delizie dei Conviti, per primo un sacrificio antico, con ornamenti di vasi, turiboli e frondi, *Offerti al ciel anco i ristori han merto*; altre offerte per Apollo-Sole: *Produce il Sol quel che mantien la vita*; altre per le nozze di Teti e Peleo, con un banchetto che si ritrova simile al Valentino: *Ha dalle mense amor cibo soave*. Segue il dio Como, in una festa notturna, protettore dei matrimoni: *Chi ciba il corpo invigorisce amore*; per Apollo e Ganimede: *Stringe il convito d'amicitia i nodi*. E ancora il convito, con le offerte portate da ciascuna divinità, il Portatecum: *Han cibo da le mense i corpi e l'alme*; per il ricevimento dato a Giove e Mercurio in Frigia da Filamone, seguendo l'ottavo libro delle *Metamorfosi* di Ovidio, *Cortese hospizio è paradiso in terra*; per l'ospitalità data a Giasone: *Virtù sublime è il proveder gli erranti*; per il suggestivo convito «del nido», offerto da Caio Imperatore (secondo Plinio nel libro dodicesimo), utilizzando un platano annoso: *Fra gli augelli han gli eroi pascolo e nido*; per il convito concesso agli eroi, dopo che essi avevano uccisa una fiera (secondo il racconto di Egesandro), *Danno i conviti ancor premio al valore*; per la nascita di Bacco (secondo il quarto libro di Ateneo), *Son di fausto natal gioie i conviti*; e per Romolo: *Chi festeggia il natal nutre chi nasce*.

Anche in questo caso la decorazione del lambriggio alternava putti con vasi d'oro, d'argento, e bicchieri di cristallo; e non vanno dimenticati i disegni che ancora nei primi decenni del Seicento erano stati elaborati a corte per le suppellettili di pregio: l'album ora alla Biblioteca Reale di Torino (Varia 170 ms.), riferito da Giovanni Romano (1982) a Mario d'Aluigi (1568), costituisce un repertorio di base, che permette di conoscere la lunga durata della decorazione manierista applicata alle arti preziose. Nei balletti quegli oggetti figuravano sulle mense, sulle alzate dove si approntavano i calici. Ed erano stati trasferiti, per consiglio del conte Filippo, anche negli affreschi della Villa, simulando le luci dei cristalli e dei vini: «questi lumi che allettano il senso del vedere con soave inganno, ravvivano anche gli spiriti, fra i gusti e i piaceri».



LE DELITIE,
RELATIONE
DELLA VIGNA
DI MADAMA REALE
CHRISTIANA DI FRANCIA,
DVCHESSA DI SAVOIA,
REGINA DI CIPRO,
POSTA SOPRA I MONTI DI TORINO.
DEDICATA
ALL'ALTEZZA REALE
DEL SERENISSIMO
CARLO EMANVEL II.
DVCA DI SAVOIA,
PRENCIPE DI PIEMONTE,
RÈ DI CIPRO, &c.
Opera di Filindo il Coſtante, Accademico Solingo,
L'ANNO M.DC.LXVII.
IN TORINO, Appreſſo Gio. Giacomo Ruſtis, Stampatore del Sacro Collegio, 1667.

122-123.
Frontespizio
e Descrizione delle pitture
della Stanza Sesta
con le Delitie de' Conviti,
da Filindo il Costante,
Le Delitie, Relatione
della Vigna
di Madama Reale
Christiana di Francia, 1667.

Il conte aveva un suo squisito concetto edonistico dell'arte e della pittura: un senso raffinato gli permetteva di orientare la Villa al centro dell'unità delle arti: «Queste favolose rappresentationi, per via dell'immaginativa, servono d'incentivo per le soddisfattioni dell'appetito». La psicologia della percezione era chiaramente delineata: «Questi fanno degni e finti riflessi con i veri e lauti cibi, che lautamente qui di continuo s'apparecchiano». Le pitture pare anzi «che porgano tanti sapori al palato, quanti sono i colori, distinti dagli sguardi. Qui scherzano gli Amori, la molle voluttà si ricrea, fumano odorose le vivande, brillano i liquori...». È un ritratto aderente alla Villa e al clima delle feste ricreate per Cristina di Francia.

A mano destra si aprivano le stanze di Sua Altezza Reale, cominciando dalla prima, dedicata alle Fonti: qui le acque «spargono argenti; dove scorrono, portano Tesori; dove brillano, portano gemme; dove frangono, coloriscono Iridi; e finalmente dove zampillano, con lingue di liquide perle, parlano, e spiegano quali siano le loro pretiose Delitie». La pittura esprime il soave inganno, e la poesia di Filippo d'Agliè trova il sentiero di fronte a quelle meraviglie, al loro incanto illusivo, alle favole finte: per Aretusa, ninfa di Diana, *Pura è la fonte e purità mantiene*[2]; accanto la ninfa Egeria; il fonte dell'eloquenza, la

Quarto Quadro; Delitia d'vn Conuitio fatto per occaſione di Nozze, ſotto gli auſpicii del Dio Como.

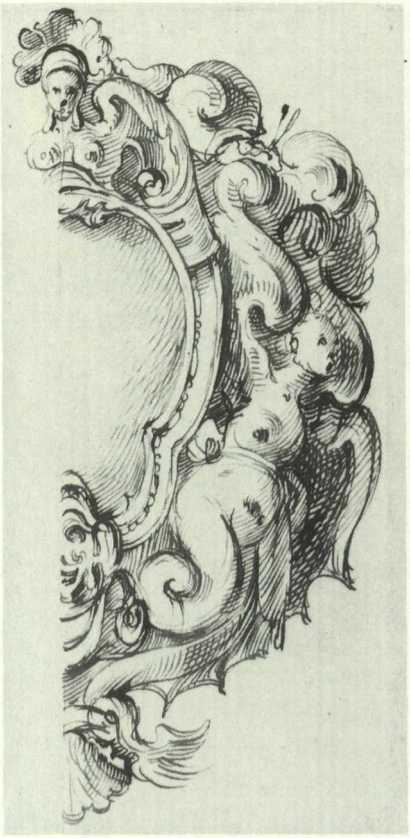
FILOSTRATO nelle ſue Fauole fà la rappreſentatione di queſto gran Conuito, come ſi ſoleua in quei tempi. Il Dio Como vi aſſiſteua tutto roſſo, pieno di vino, mezzo addormentato, con vna face ardente in mano; e daua ordini ai balli, ai giochi, & alle muſiche, alle quali egli era ſopraſtante. Tutti li Conuitati mangiauano, e beueuano. Il Choro de' Muſici faceua riſonar la Caſa, mentre altri danzauano ſicuri, oue Como ſtaua per Cuſtode delle porte, coronato di roſe, con la face, & vno ſpiede in mano. Queſta Pittura ſi finge con la proſpettiua d'vna Sala, di notte, mà bene illuminata da Lampadarij, appeſi al ſoffitto. La Tauola, i Commenſali, i Ballerini, e gli Spettatori, tutti danno ſegno di grande allegrezza: E Como, così detto dalle Comeſſationi, fà vedere qual ſia la Delitia de' Conuiti, protetti da gli Dei ne' ſolenni Matrimonij, che ſono li ſoſtegni del Mondo col ſeguente motto.

CHI CIBA IL CORPO, INVIGORISCE AMORE.

Quinto

facondia non affettata; la delizia della temperanza; del soccorrer l'amico; l'unione dei corpi e delle anime, con la ninfa Salmace e l'Ermafrodito; la delizia del ristoro; della fonte che dà forza per combattere anche i Giganti; la delizia di un animo puro; il refrigerio nelle necessità.

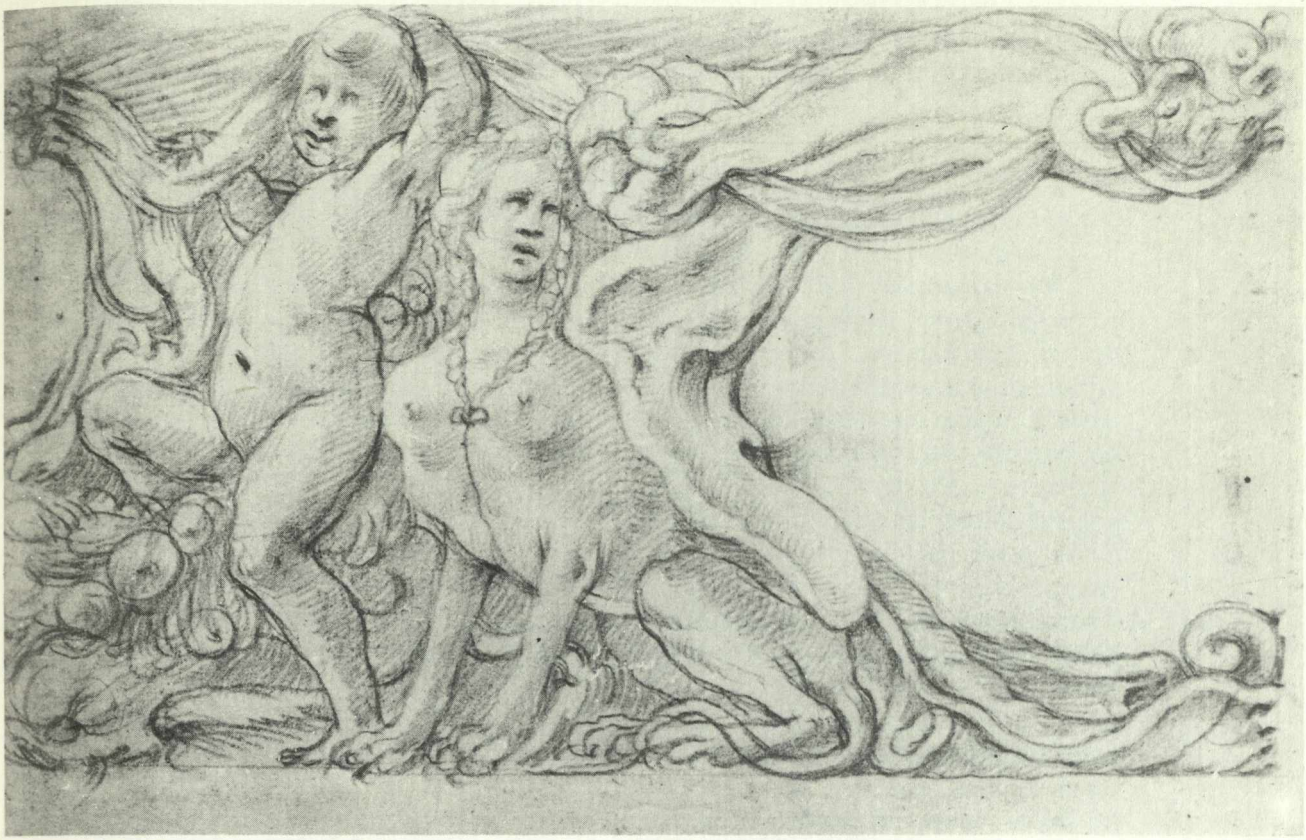
Altri motti per le Delizie dei Fiumi [3], per il Nilo e il Gange, per il Tigri e l'Eufrate, per il fiume dell'Arcadia; per Acheloo, esempio di purità; per Aci, esempio di amore amareggiato; per Eridano, il Po, che sfoga il dolore; per Si-



124. Alessandro Casella,
Studio di decorazioni con sirene.
Torino, collezione privata.

ringa trasformata in canna e Pan, delizia di soccorso; per il fiume Xanto, delizia di politezza; per il Parolo, il fiume di re Mida, delizia di ricchezza d'oro; per le acque del Cefiso, con il richiamo alla rinnovazione del mondo.

A conclusione, nella *Relatione*, il richiamo al pensiero mistico di Agostino e di Geremia, lega le quattro virtù cardinali ai fiumi del Paradiso terrestre, cioè al Nilo la Prudenza, al Gange la Fortezza, al Tigri la Temperanza, all'Eufrate la Giustizia; e ancora i fiumi, per scorrere verso il basso sono indicati quali simboli di umiltà, e insieme base di ogni virtù. Queste risiedono tanto «nell'effigie de' Fiumi, che nell'Anime Heroiche de Reali Patroni. Hora, se di loro stessi parlando, risonano sempre i Fiumi e aprono le bocche per ingolfarsi nel Mare, suoni la tromba, apra cento bocche la Fama, per dar infinite lodi alla Gran Dama, che inventò, colorì, un sì nobil Soggiorno: la Stanza dove fra i diletti de' Fiumi trionfano le Virtù». La lode per Madama Reale e per la Villa era chiara. In crescendo, il mare è il soggetto scelto per la terza stanza: «lavorato per l'Eternità, non è vetro fragile, ma vetro chiaro ritratto in quell'acque le quali sono sopra i Cieli, che ondeggiano fra gli Alberghi in Paradiso. I Mari bianchi, neri, e rossi, i Persi, vi hanno contribuito con risplendenti colori...». Si distinguono, in queste immagini fosforescenti, le trasparenze iridate della



125. Alessandro Casella, Studio di decorazioni con sfingi per le Stanze della Villa di Madama Reale. Torino, collezione privata.

poesia di Filippo d'Agliè su una linea classica sofisticata, rispetto alle metafore corpose, barocche, del Tesauro; così per la pittura egli suggerisce Venere, nata dalla schiuma del mare. Delizie di Bellezza[4], lo sposalizio di Bacco e Arianna; Teseo che confonde Minosse; il ratto d'Europa; Giasone e il Vello d'oro; Nettuno, supremo re; Ercole e gli Alcioni, Glauco dio marino; Nereo, il più allegro fra gli dèi del mare; Arione suonatore di lira; Orione che cammina sul mare, la guerra degli dèi contro i giganti; e in concordanza, anche il fregio, con una scelta aderente al manierismo raffaellesco, raffigura sirene e tritoni, alghe, coralli, perle e conchiglie, àncore e rostri: i confronti più stringenti sono con gli stucchi dei luganesi, e con un risultato che tornerà prezioso per il Settecento, quando a Stupinigi, nella Palazzina di Caccia, entrerà il gioco della conchigliomania, ripresa a tempera per le decorazioni degli interni.

La quarta stanza, dedicata alla caccia — delle fiere, aggiunge l'appunto manoscritto nella guida del Lubatti —, celebra questo esercizio dei principi inteso come militare disciplina; essa è inoltre insegnata agli uomini non solo per necessità lodevole, ma per perfezionare l'igiene mentale, «per l'hilarità che inspira ne' Cuori, mentre co' suoi diletti fuga dalla mente ogni tormentoso pensiero, e per haver sembianza di guerra, destando generosità, e ardire, rende

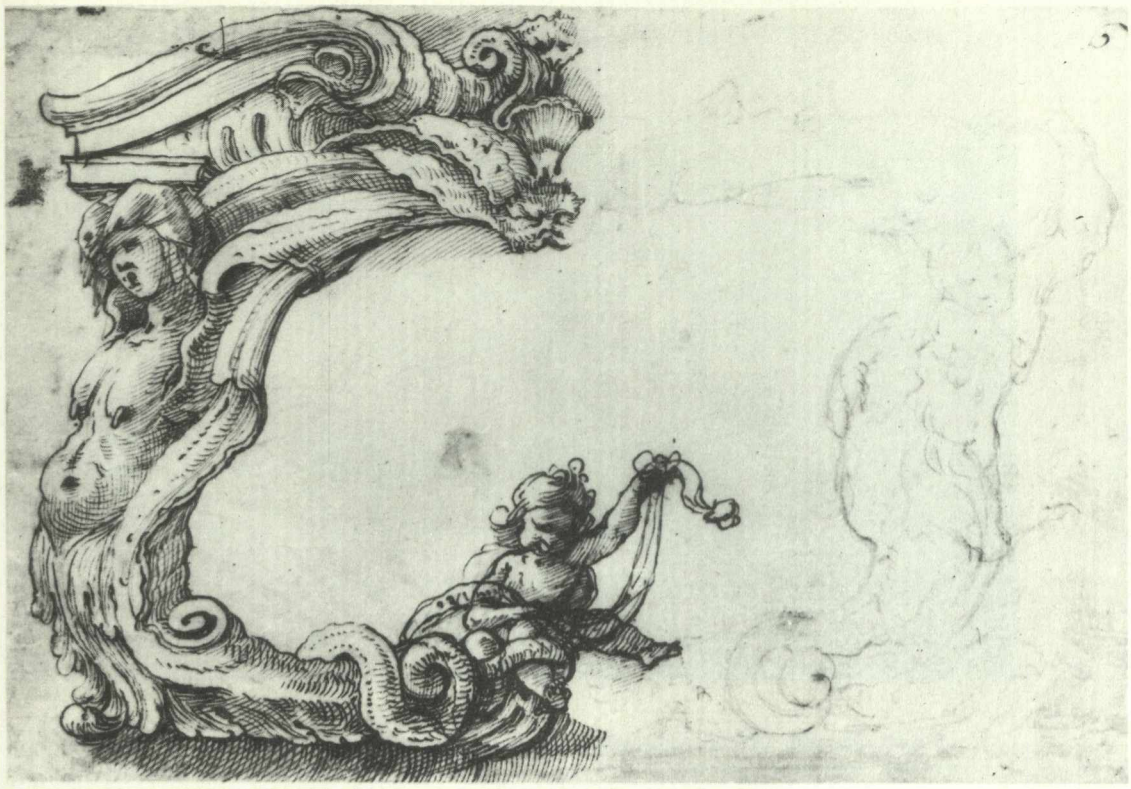
atti gli heroi alle maggiori imprese». Sono pensieri che ritorneranno attuali alla Venaria Reale, con il figlio di Cristina, Carlo Emanuele II.

Erano cacciatori gli dèi, Ercole contro il leone Nemeo [5], Apollo contro il serpente Pitone; Meleagro contro il cinghiale Calidonio; Endimione; Cefalo premiato da Aurora; Diana, con le sue Ninfe; e ancora Ercole, quando insegue per un anno intero la cerva con le corna d'oro, che gli fornisce una corona preziosa; Chirone centauro, allievo di Diana; la ninfa Amimone, amata da Nettuno, dipinta così vagamente che l'osservatore non sa se «arrestarsi ad ammirar la pittura, o proseguir la caccia in compagnia della ninfa», ritratta fra le compagne polverose; di qui il motto agreste: *Bellezza incolta ama la dea de' boschi*. Altro quadro per Hippe, figlia di Chirone; altro per Penope, compagno del re Aceste; altro per la caccia dei Lupi, fatta dai Satiri in onore di Pan, secondo il racconto di Servio e di Virgilio. La conclusione era stata meditata da Filippo d'Agliè come un omaggio al principe, ed in realtà la stanza era dedicata a Carlo Emanuele II; con deferenza, il possessore della guida aveva segnato con una sottolineatura questo accenno: per altro tutta la pagina resta come uno degli antefatti più aderenti al clima che appunto il duca, con Maria Giovanna Battista di Savoia-Nemours, stava allora creando, dal 1660, al Castello della Venaria Reale, teatro di piacere e di caccia.

La caccia e Cristina di Francia: non sono argomenti in stretta simbiosi; Cristina è vista come giglio e come Flora, come una divinità che produce, mentre Diana rispecchia il duello con la natura, sia pure addolcito da pensieri «morali», quelli che riconducono alla Prudenza, alla Forza, alla Prontezza, indirizzate al fine del buon governo. Solo in anni inoltrati, ed erano appunto quelli della Villa e della *Relatione* di Filippo d'Agliè, si profilava all'orizzonte un campo nuovo per Carlo Emanuele II, in cui il principe sembra competere con i Luigi di Francia. Già per Vittorio Amedeo I si era tentato di creare un alone ideale per le cacce, ed era stato dedicato a lui un trattato importante; così ora, per il principe, si cerca uno spazio nuovo, e il clima allegorico si concretava alla Venaria. Gli anni della *Relatione*, verso il 1667, coincidono infatti con i lavori della reggia di Diana.

A questo punto non può essere dimenticato un dipinto tanto più raro, con Diana cacciatrice, che può essere riferito agli anni di Cristina e anche più direttamente alla duchessa. Si tratta della Diana di mano di Francesco del Cairo, ora a Torino, passato in collezione privata.

Tornando alla Villa, la caccia continuava nella quinta stanza con le Delizie della Caccia degli Uccelli, che la natura chiamò angeli delle selve. Sono le definizioni tipiche del conte Filippo; le metafore graziose, sul punto di essere realizzate nella pittura, si riconoscono in parallelo al Valentino, nei Putti cacciatori, di mano del Recchi, ma anche nei balletti, dove il conte insiste a portare in scena le varie specie di animali, compresi quelli amati dall'esotismo, elefanti e struzzi, che appunto compaiono nei quadri di questa stanza, per la favo-



126. Alessandro Casella, Cartella con sirene, studio per la Stanza della Guerra al Castello del Valentino. Torino, collezione privata.

la di Filottete, con relativi motti [6]; seguono gli usignoli, con Amore cacciatore — e l'identificazione viene dall'appunto del Lubatti —. Dalla caccia derivano utili vantaggi, secondo Diodoro Siculo, e si accaparrano quaglie; altri esempi, tratti dalla *Vita di Augusto* di Svetonio, illustrano la caccia dei gufi che disturbavano l'imperatore, e la guida annota trattarsi di Cucco od Olocco; altre cacce erano affidate agli sparvieri; altre ancora erano intese come veri e propri passatempi, da parte per esempio di Ulisse, con gli Ayroni; altro racconto di Pausania suggerisce la caccia delle Stinfalidi, grandi come le gru, con grandi ali e rostri temibili, e la guida del Lubatti appunta il motto a penna: *S'acquista in fatigar dolce riposo*; altra caccia per le oche selvatiche, le gru, da parte dei pigmei, ed era un'iconografia che ricorre nel balletto *La Primavera trionfante*, nel 1657.

Più delicata la caccia delle colombe di Venere, abbinate dalla guida alle tortore; infine la caccia delle aquile, scelte come stemma gentilizio dai Monarchi; a conclusione la caccia del cardellino detto ligurino, e, precisa la guida, detto ortolano; la pittura lo riprende nel mezzo di cespugli di cardi, da cui il nome, con i cacciatori in agguato, le gabbie appostate, per una preda che assicura in casa il canto.

Delizie della Pesca per la settima stanza: la cattura del pesce spada nel mare Tirreno [7]; la caccia alle balene; alle perle, con la presenza dei due re mori

127. Isidoro Bianchi, Puttini cacciatori, studio per i finti stucchi del Castello di Rivoli. Torino, collezione privata.

che vennero alle armi per tale dominio — e sono gruppi che si ritrovano nel balletto *L'unione per la peregrina Margherita*, Torino 1660. Altra caccia, seguendo Plinio, per il pesce Attilo nel Po e nel Reno; per il pesce Sivio nel Danubio; altre cacce nel Nilo, al lago di Zafra al Gran Cairo; la cattura dell'hippopotamo, per un quadro che ritorna ancora nel teatro, anzi nello stesso Balletto ora citato, per le nozze di Margherita di Savoia, sorella di Carlo Emanuele II, con Ranuccio Farnese, 1660; e ancora la pesca nel lago di Crinice in Polonia; altra nella Caria; altra, in piena mitologia, nel lago di Giove Amone, che si riscalda la sera; altra alla fonte di Aretusa.

La conclusione accenna all'importanza delle acque per le ville, e in particolare per la Villa di Cristina; ed è offerto un esempio illustre, Marco Antonio, «il quale soleva dire mentre pescava con Cleopatra, che egli sapeva così ben pescare i Pesci nell'Acque come le Vittorie sul campo»; la mano del Lubatti contesta, e aggiunge, a penna, nella sua guida: «ma non lo fece balordo, seguitando la fugitiva Cleopatra fu egli preso nella rete d'Amore et perdette per goder una Donna il dominio del Mondo, e la Vita».

Il primo Gabinetto, dedicato alla Delizia della Primavera, apre un ambiente dove la mitologia è protagonista, come nelle ville cinquecentesche, quelle ad esempio viste e frequentate dal cardinal Maurizio e da Filippo a Roma. Per la Villa torinese di Cristina, il conte studia una simmetria di ricetti, ai quattro angoli del Palazzo, tanto da simulare le Quattro parti del Mondo. E inizia con la Primavera e i relativi segni zodiacali, dall'Ariete al Toro ecc. I motti sono

128. Pompeo e Francesco Bianchi, Cartella con sirene, studio per la Stanza della Guerra al Castello del Valentino. Torino, collezione privata.

semplici e allusivi [8], *Porto colori, odor, gioie et amori*; e seguono con la Delizia dei Colori, con riferimento ai raggi del sole e dell'arcobaleno, dall'azzurro al perso, al giallo, al verde, al porporino, porzioni della lucida sostanza del sole; Filippo conosceva questi passaggi per averli mischiati in varianti stupende nelle tempere, insieme al Borgonio, per le miniature dei balletti.

Il terzo quadro celebra gli odori, con la rosa, i cedri, la mirra, le viole, amate da Orazio, l'incenso; il motto è suggerito da san Paolo, che definisce le anime belle come odorose: *Spiran l'alme del cielo incliti odori*. Dalla Primavera scaturisce la Delizia dell'Allegrezza: nel paesaggio fiorito l'allegoria è presentata vestita di bianco, con ghirlanda, putto con ramo di mirto, vasi intagliati con emblemi, e si direbbe un rilievo classico, quasi una gemma antica. Non poteva mancare, nel Gabinetto della Primavera, la Delizia di Amore: anzi gli Amori, che sacrificano a Marte: «nell'Albergo dei Prencipi Guerrieri, fra gli Emblemi dedicati alla stagione, la Pittura, che unisce il Dio dell'Armi alla celeste Ciprigna, e ai lodati Amori co'l motto: *Fior, Guerra, Amor, Tutti son glorie mie*. Ed è un emblema firmato dal conte Filippo, per se medesimo. Con personificazione riconoscibile, indirizzata alla duchessa, nel Gabinetto dedicato all'Estate, la Stagione appare al centro della volta, d'aspetto virile, accesa e coronata di spighe, vestita di leggieri panni gialli, con la face in mano. Ai suoi piedi una salamandra, che vive in mezzo alle fiamme, e a lato una Fenice, che mira il sole, simbolo di vita; ne deriva la Delizia della Virtù del Sole, in altro quadro, tra spighe mature; e ancora una festa, per Cerere; una Delizia de' Rin-

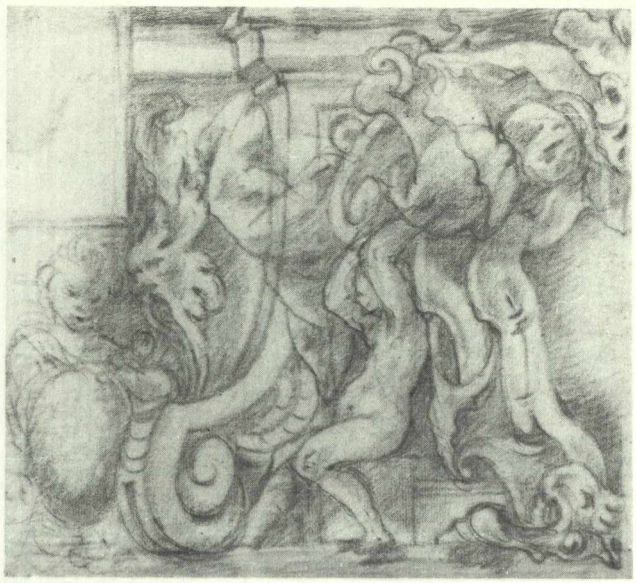
freschi, con putti coronati di gigli e di papaveri, e sono gli stessi del Valentino, in atto di bere in tazze di cristallo e d'oro; accanto, per la Delizia del Refrigerio, un intreccio di platani.

L'Autunno, nel terzo Gabinetto, emerge con le uve e con i pomi [9]; si prosegue con la Delizia di Bacco vendemmiatore; la dea Pomona; il dio Vertumno: finsero i poeti che egli avesse facoltà di cangiarsi in varie forme, e spicca nei giardini e negli horti, con fertilità e vaghezza: e lo sapevano i pittori manieristi, primo fra tutti Arcimboldo. Filippo d'Agliè ne offre una descrizione attenta, mischiando frutti e fiori: la clizia e il gelsomino, l'amaranto; i quadri fissano l'iconografia festosa, per il Giubilo cagionato dal Vino, con il corteo di Bacco. Anche le Delizie del Verno riescono amabili, e vi frondeggiano i cipressi, i lauri, i ginepri, i mirti, nel primo quadro; seguono le Delizie del Riposo: «così una Donna grave riguardando il Cielo posa un piede sopra un cubo di pietra: simbolo di fondata sodezza. Porta nelle mani un perpendicolo Orizontale, nel quale s'acquietano le Parti. Ha da un canto una Cicogna nel suo nido, e vola in aria una Colomba, simbolo della mente, che ricerca fra le sfere il vero riposo». E anche nelle allegorie più arrovellate, il conte si distingue dal Tesauro, per una scelta più minuta, ingenua e sorridente, attenta ai particolari che sembrano ricondurre alle incisioni del Ripa.

L'inverno nutre le Delizie dello Studio, ed appare un giovine intento alla lettura, pallidetto in volto; accanto un gallo saluta l'aurora. Il calor del sole, come delizia incalzante, allieta la stagione e addolcisce i rigori; subentra il calor del fuoco, che pone riparo ai danni del ghiaccio. Il freddo era temuto sopra ogni cosa, nei castelli, e la *Relatione* avverte: «Il Fuoco è un Elemento Amico, che splende, ride, scalda, ravviva. E gli sarà per noi cortese Defensore». È il linguaggio diretto, proprio del San Martino, che si fa strada fra le metafore.

Per la sala grande, il Sole, genio regio di Madama Reale, Delizia d'ogni Virtù, domina l'Invenzione delle pitture. Si cita Lilio Giraldo, che nella *Historia degli Dei* pone dodici geni per i dodici mesi dell'anno, e soprattutto il Sole, che rende l'uomo giusto, savio e prudente; così Platone, per cui il Sole è l'occhio e il cuore del mondo; il Sole è luce visibile del grande dio invisibile; e Pitagora, che avverte come «genio altro non è che una parte Divina la quale è in Noi, o pure una sostanza che partecipa del Divino e dell'Humano, emula della Divinità». Affiorava un neoplatonismo nitido, a differenza dell'aristotelismo, sostegno del pensiero classico del Tesauro e del classicismo divulgato a Torino dal cardinal Maurizio.

Per Filippo d'Agliè era una strada fertile: «Da questa maniera di fantasie e di pensieri potrassi cavarne motivo per spiegare le qualità di M.R., ch'è Regina di Nascita, e di Grandezza; Sole di bellezza, di Virtù; e genio tutto pieno di qualità Celesti». E ancora, con una sicurezza tipica del sistema eliocentrico escogitato dall'assolutismo: «Al Sole, come al Re, sono indirizzate tutte le lodi. Il Sole hà nome d'Apollo, e di Libero Padre, & il Rè con più nomi, hora è Pa-



129-130. Pompeo e Francesco Bianchi, Cartelle animistiche per i fregi della Villa di Madama Reale. Torino, collezione privata.

dre de' Popoli, hora Rettore, Giudice, e Duce, & hora Imperatore. Il Sole co'l calore, e con lo splendore, è Anima del Cielo, e della Terra: Tale è il Rè, il qual rivolto à Dio Sole di Giustitia, imprime ne' suoi Sudditi tutte le sue Virtù. Il Sole mostra la Serie de' tempi: Il Rè parimente l'osserva, dando regola al Mondo. Il Sole sana le infermità: Il Rè solleva i Sudditi dalle Calamità. Il Sole spande i suoi raggi in ogni luogo: Il Rè alle parti più remote diffonde i Beneficij. Il Sole è onnipotente lume, e forza del Mondo: Il Rè, possente d'Armi, e di Spirito, è lo splendore, e la sicurezza del suo Regno. Hora; poiché à bastanza s'è provato, come con analoga parità siano consimili il Rè, & il Sole, dovrassi poscia considerare qual relatione habbiano frà loro il Genio grande, e Regio con le Attioni di Madama Reale...

Il Genio è Solare, e dispensa influenze salutari: M.R. è Genio Solare, che spande raggi di maestà, e sparge diluvij di beneficenze. Il Genio di Giuliano lo spinse à prendere l'Armi contro à Costanzo: Il Genio di M.R. l'animò à continuar la guerra, collegata con Ludovico XIII, suo Fratello, per publica sicurezza. Il suo Genio, non altro, che Amore de' fatti virtuosi, opera in ordine al ben publico, & alla maggior Gloria di Dio. Il Genio, secondo Lucano è Padre de gli Eroi, a' quali appresta trà le sfere il riposo: M.R. è Madre Felice del Gran Carlo, dell'Alpino Rege, e aprendogli le vie delle più sublimi Virtù, lo solleva Eroe coronato sopra il Trono dell'honore, e della Gloria».

E dovendosi dipingere il sole, come regal genio di questa grand'eroina, Delizia di ogni Virtù, con simboli propri, si era rappresentato nel grande campo della volta, fra splendide nubi, il genio di Madama Reale, giovane, cinta di raggi, ammantata d'azzurro seminato di gigli d'oro, con scettro e corona di Savoia, ai piedi scudi di Francia e di Savoia intrecciati di rami di platano, in

mano un giglio, un lauro, una rosa; il carro trionfale tirato da due leoni e da Amori in catene, intessute di Gigli e Nodi di Savoia. Le dodici Ore fanno corona, vestite con veli trasparenti, sostengono una catena simbolo dell'unione delle cose celesti e delle terrene; si distinguono corone d'oro, collari e armille gemmate; e come le Ore sono additate da sant'Agostino nella *Città di Dio*, essere stimolo alle virtuose azioni, così qui significano le Attioni esercitate dal Regio Genio di Madama Reale. Intorno scherzano gli Amori alati, ornati di stelle, ed è ancora uno stacco arcadico rispetto alle allegorie suggerite dal Tesauro; si sottolineava il legame tutto rinnovato per le decorazioni del Valentino.

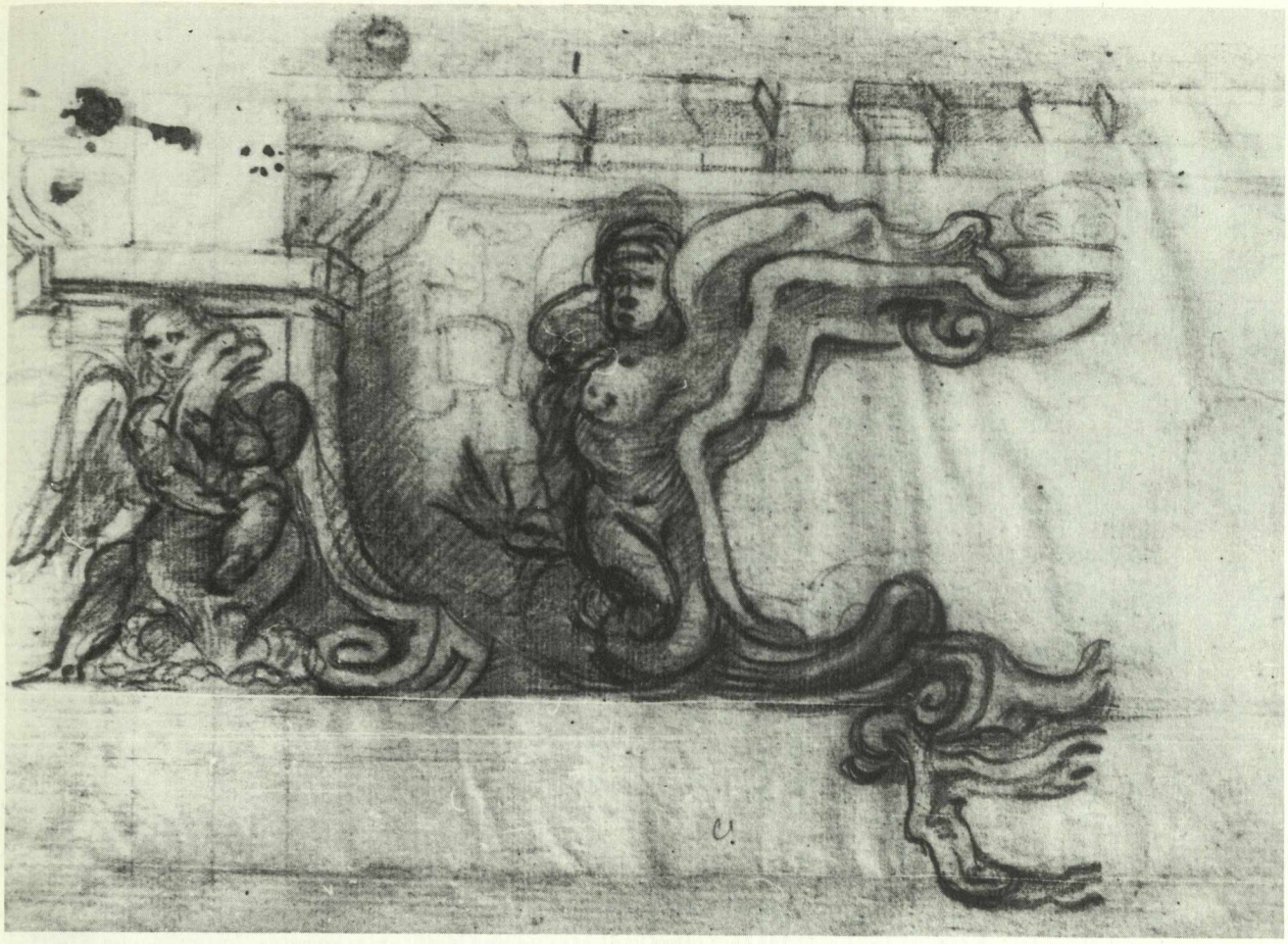
Nei quattro angoli e lungo i lati della sala, figurano i geni dei progenitori di Madama Reale, e dei suoi figli: l'arma di Francia per Enrico IV, il padre di lei, e in pendant il genio della Francia, come Ercole gallico con manto a gigli; dalla bocca escono catene d'oro, simbolo di eloquenza. Dalla parte opposta l'arma del granduca di Toscana, sostenuta dal genio di Maria de' Medici, madre di Cristina, in vesti azzurre e scettro; il genio della Toscana è in figura di Ninfa, con veste bianca fiorita, in petto un giglio rosso sementato, sostiene una cornucopia, simbolo della floridezza di Firenze e dei Medici.

Al terzo angolo l'arma di Savoia partita con quella di Francia, sostenuta da Madama Reale e dal duca Vittorio Amedeo: il primo stemma, «benché già sia stato dipinto sommamente pomposo nel mezzo della Volta, come radice architettonica dell'Inventione, qui si fa parimenti vedere accoppiato col Genio del Marito»: la Ninfa che sostiene l'emblema, in questo caso presenta varianti per l'abito e per le corone, e per l'arme del duca, il genio è in abito di guerriero con il Collare dell'Annunziata e la Croce di San Maurizio. Nel quarto angolo l'arma del duca Francesco Giacinto, coronato di fiori (appunto giacinti e stelle, per alludere al nome e alla corona che si è acquistato con la morte, in cielo). Le lunghe fasce superiori della volta esibiscono una perfetta blasoneria, e si susseguono le armi di Carlo Emanuele regnante, della principessa Ludovica, di Margherita duchessa di Parma, di Adelaide duchessa di Baviera.

Il genio della principessa Ludovica è a foggia di giovanetta vivace, porta la spada al fianco, sostiene una face, sul punto di essere estinta in un vaso d'oro, con allusione al suo valore di fronte alla guerra civile che essa ha estinto condiscendendo al matrimonio con il cardinal Maurizio, qui raffigurato parte vestito di tonicella, parte in abito guerriero, ai piedi croce, turibolo e il cappello cardinalizio.

Scendendo lungo le pareti, si distinguono in dieci quadri le Attioni più illustri di Cristina, ed era una ripresa tanto della Vita di Maria de' Medici di mano di Rubens, a Parigi, come delle Battaglie di Vittorio Amedeo I affrescate dal Molineri in Palazzo Taffini d'Acceglio, a Savigliano.

Alla Villa, avverte il conte Filippo, «troppo angusto in vero è il Campo, ov'è sì vasto il soggetto augusto: troppo breve il confine delle Mura, ove sono senza termine le di lei Virtù, al pari della sua Grandezza».



131. Pompeo e Francesco Bianchi, Cartelle con giochi di putti e sirene per la Villa di Madama Reale. Torino, collezione privata.

Nelle quattro facciate della sala emergono quattro quadri grandi con le principali azioni: il Matrimonio con Vittorio Amedeo; la Reggenza, con il giuramento dei principi; la Fortezza d'animo durante le guerre dei cognati; e infine la Pace con i principi Tommaso e Maurizio. Tornando ai particolari dei quadri sovrastanti, si inizia con la nascita di Cristina, nel secondo quadro il matrimonio; e l'autore-poeta prende spunto per una sua digressione sulla difficoltà della pittura storica: «Il Disegno, la Prospettiva, il Colorito, la Vaghezza, sono parti, le quali richiede l'arte della Pittura, onde non così facilmente s'adatta ogni soggetto, per esercitare co' pennelli quelle maniere, che si chiamano pittoresche: pertanto vi hebbe gran riguardo chi prese cura di somministrarne il pensiere. Come sogliono i Poeti, per formar Poemi, aggiungere favole all'Historia, quì si vedono senza struggersi frà loro uniti il vero, e il finto, e ne porge florida eloquenza. Il Natale di M.R. il matrimonio de' Reali Sposi dà con tutti gli altri soggetti la sodezza all'opra, e 'l furore dà Inventione. Spiccano nel Ritratto

di ciascuno i volti, e la Maestà di M.R., del Duca Vittorio Amedeo, del Rè, e della Regina di Francia, del Duca d'Orléans, del Principe Cardinale di Savoia, e di tutta la Corte, mentre la varietà de gli Habiti porge gran vaghezza al Quadro».

Anche in questo caso cartigli con iscrizioni in latino. Per il Giuramento di fedeltà, Madama Reale appare in trono, fra leoni, ed è la stessa iconografia della sovrapporta riferita al Recchi, ora in Palazzo Reale.

Si era invece evitato ogni riferimento al lutto, per la morte del duca, che, secondo il pensiero del conte, avrebbe offeso la pittura. Nell'assedio della Cittadella, Delizia della Fortezza e del Valore, Cristina appare come Amazzone guerriera tra gli armati, nella guerra diretta dai due cognati bellicosi; getta fulmini contro gli assalitori, *Et Juno sua fulmina mittit*, e ancora, aggiunge il Lubatti a penna nel suo esemplare, *Ratio ultima regni*.

Conclude l'incontro con il fratello Luigi XIII, a Grenoble, piegato a giuste ragioni; compare a questo punto l'accenno all'aspro ministro — e il commento nella chiosa a penna aggiunge: cardinal Richelieu o Mazzarino —; a distanza di anni, il Lubatti scrive nel 1669, le due figure si sovrapponevano. I due illustri fratelli, Cristina e il re di Francia, sono raffigurati come Apollo e Diana, che vicendevolmente si aiutarono nella guerra contro i Giganti: altra iscrizione in latino conclude il cartiglio, sostituendosi ai motti delle sale precedenti: la sala magnifica richiedeva un eloquio alto.

Per il sesto quadro si era previsto il trionfo di Cristina nella reggia di Torino, Delizia di Vittoria (anno 1643, nell'appunto a penna). «Così si perde la memoria de' dolori passati» e la pace con i principi cognati corona la delizia. Cristina compare come Giunone sul carro, con catene d'oro, i cognati con fiamme issate; Mercurio accompagnato dalle Grazie e dagli Amori trionfa. Ai lati allegorie della Temperanza e della Pace, e ancora un emblema. Nel quadro ottavo, la fabbrica del Valentino. L'appunto manoscritto ha aggiunto, per intero, anche l'iscrizione apposta al Castello dal Tesauro.

Segue la fondazione del convento e chiesa delle monache Carmelitane, anno 1650, esempio di Delizia di Religione e di Pietà. Ben conosceva Cristina che vale più un giorno tra le delizie dei chiostri solitari che mille fra gli amareggiati piaceri della corte, e nella pittura siede su un carro tirato da vergini. Il decimo quadro presenta lo sposalizio di Carlo Emanuele II con Francesca di Valois, nipote di Cristina e figlia di Gastone di Francia, duca di Orléans. Per l'occasione la pittura si industria di figurare i pensieri e le cure della duchessa per il figlio; nato in tempo di guerra lo avvezza all'armi: «Lo nascose sotto al fuoco del proprio amore per assicurarlo dalle insidie: Gli fabricò l'armi col mantenergli Eserciti d'invincibili Guerrieri: lavollo con l'ambrosia della materna amorevolezza, e bagnollo nella Stige de' patimenti, per rendergli soffribili i colpi dell'avversa fortuna: maritollo alla fine con la bella Deidamia, con Francesca di Valois figlia del Duca d'Orléans, e qual'Hercole novello parimente accostollo

132. Isidoro Bianchi e figli, Fiori intrecciati a stucco, Gabinetto dei Fiori indorati, 1642. Torino, Castello del Valentino.

alle Mamelle del Regio Sangue di Francia; à quel Sangue, ch'è franco, e candido latte de' Galli; che addita il Sentiero à gli Eroi; a' Sabaudi Principi, che produrransi circondati dallo Splendore delle Virtù, e delle Stelle. Quì si vede dunque il nutrimento d'Ercole Bambino alle poppe di Giunone, in aria con la Striscia nel Cielo, co' Gigli in terra, mentre, a' preghi di Teti, in un antro Vulcano fabbrica l'Armi ad Achille».

[1] I Motti si susseguono nelle stanze con il riferimento puntuale, graduando lo spazio studiato in giuste proporzioni, per le varie iconografie delle pitture; per le Delizie degli Esercizi: *L'allegrezza del cor dà moto al ballo; È vano il corso di chi vola a l'oro; Chi troppo sale, fa mortale il salto; È de la morte al par forte la forza; Il lieve dardo, è fulmine guerriero; Son fra trastulli ancor mortali insidie; Guerra, pace, armi, amor vanno del pari; Son gli affetti d'un cor saette ardenti; Sudato merto maggior gloria acquista; Non s'affoga chi sa notar nel mondo; Stan ne' colpi i trofei d'alme animose; Così la pena altrui gioco si rende.*

[2] Per la Delizia delle Fonti: *Pura è la fonte, e purità mantiene; Sono i pianti d'amor fonti del core; Son gioie i pianti di fraterno amore; Porge l'onda gentil spirto, e bevanda; L'onda faconda dolce stil feconda; Spegne la temperanza ebbri furori; Son gli ardori del cor fonti di pianto; Corpi, ed alme concordi amor congiunge; Può viva fonte ravvivar la vita; Opposto al cielo ogni contrasto è frale; Tutta chiara ne brilla, e non accende; Stanchezza toglie, e non mai stanca corre.*

[3] Per le Delizie dei Fiumi: *Fertile inonda, e di stupori abbonda; Gemme fan l'onde, ove son l'acque gemme; Benché veloce, ov'è Aretusa arresta; Han pari maraviglie arte, e natura; È illustre unione l'amicitia pura; Chiaro candore è purità del core; Ha per compagno amor grave periglio; Son conforti d'amor sospiri, e pianti; Ritratto è del mio cor limpido rio; Vaga belleza d'ogni lezzo è schiva; Rende la ricca man l'animo pago; De l'onda il mondo al par muore, e rinasce.*

[4] Per le Delizie del Mare: *Bellezza è luce, che dal ciel discende; Se vien da un dio, mirabile è il contento; A nobil cor è guiderdon la gloria; Son delitie in amor gioie furtive; Degno è il valor, che fra i perigli ha il pregio; Rispetto infunde autorità severa; Porto ha di pace chi tranquillo vive; Fatica il mare, e refrigerio apporta; La gioia innonda ove il piacere abbonda; Rende humano ogni cor dolce armonia; Va lieto al ciel chi tien virtù nel core; Soccorre il ciel chi per il ciel combatte.*

[5] Per le Delizie della Caccia: *Nobil fierezza è l'atterrar le fiere; Al vincitor tutto il mondo applaude; Anco amor fra le caccie ha i suoi diletti; Di lieto faticar premio è il riposo; Amica de la caccia esce l'aurora; Sono alle caccie intenti anco li dei; De l'opre insigni, è guiderdone il merto; Traccio le fiere ovunque scorre il sole; Bellezza incolta ama la dea de' boschi; Merta splendori il cacciator destriero; Cortese è il cor di cacciator selvaggio.*

[6] Per le Delizie della Caccia degli Uccelli: *Dolce è il diletto, che non ha periglio; E non men cacciator, ch'è augello amore; Portan le penne d'oro anche gli augelli; Illustre cacciator merta corona; Dan gli augelli d'honor nomi, et insegne; Son diletti le caccie, e son difese; Sfere di caccia sono, e l'onde, e l'aure; Specchi di guerra son le fiere caccie; Son gli affetti d'un cor caccie d'amor; Preda tal'hora il predator diviene; Chi prende augelli s'assicura il canto.*

[7] Per le Delizie della Pesca: *Honora il pescator pesca guerriera; Ampia, è la gloria ov'è più vasta l'opra; In amor piace quel che piace al core; Cara è la preda, ov'è maggior l'acquisto; Sono gioie del core ampi guadagni; Caro è 'l piacer, ch'a l'utile s'accorda; Tra i teatri han le pesche anco i trionfi; Feroce è il cacciator, se fiero è il pesce; Vasto desio sol l'abbondanza appaga; Pingono i pesci l'iridi nell'acque; Giove al par di Nettuno a l'acque impera; Portan di purità l'acque la palma.*

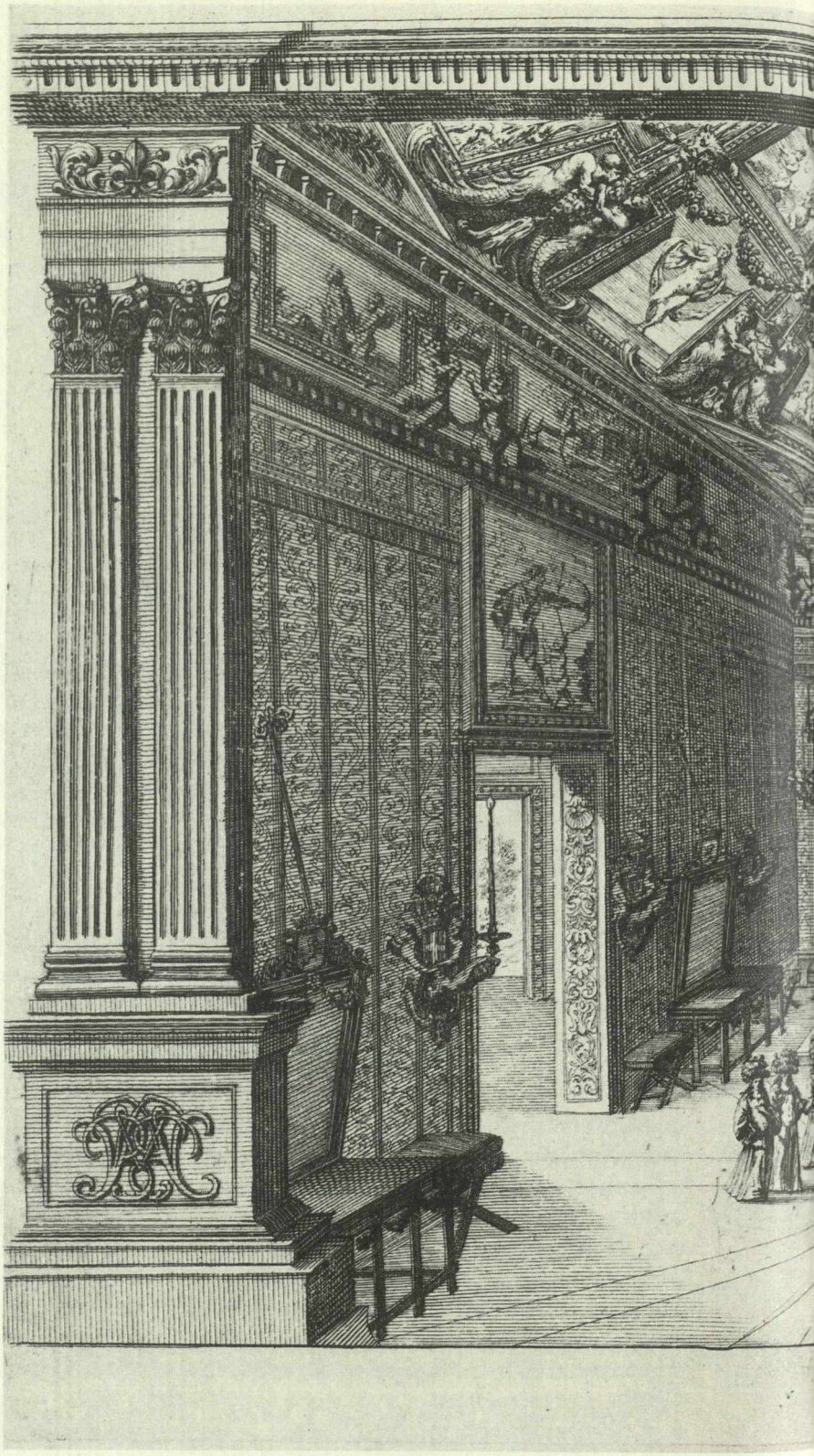
[8] Per la Delizia della Primavera: *Porto colori, odor, gioie, et amori; Il color, ch'è splendor, smalto è del sole; Spiran l'alme del cielo incliti odori; Fiamma è la gioia, ed è suo lampo il riso; Fior, guerra, amor, tutti son glorie mie.*

[9] Per le Delizie dell'Autunno: *Io son tesoro, e tesorier de i regni; Io pari al sol son produttor del tutto; Per me sola sarà ricco l'autunno; Ricco, e fedel son liberal custode; Dolce è l'humor, che porta gioia al core.*

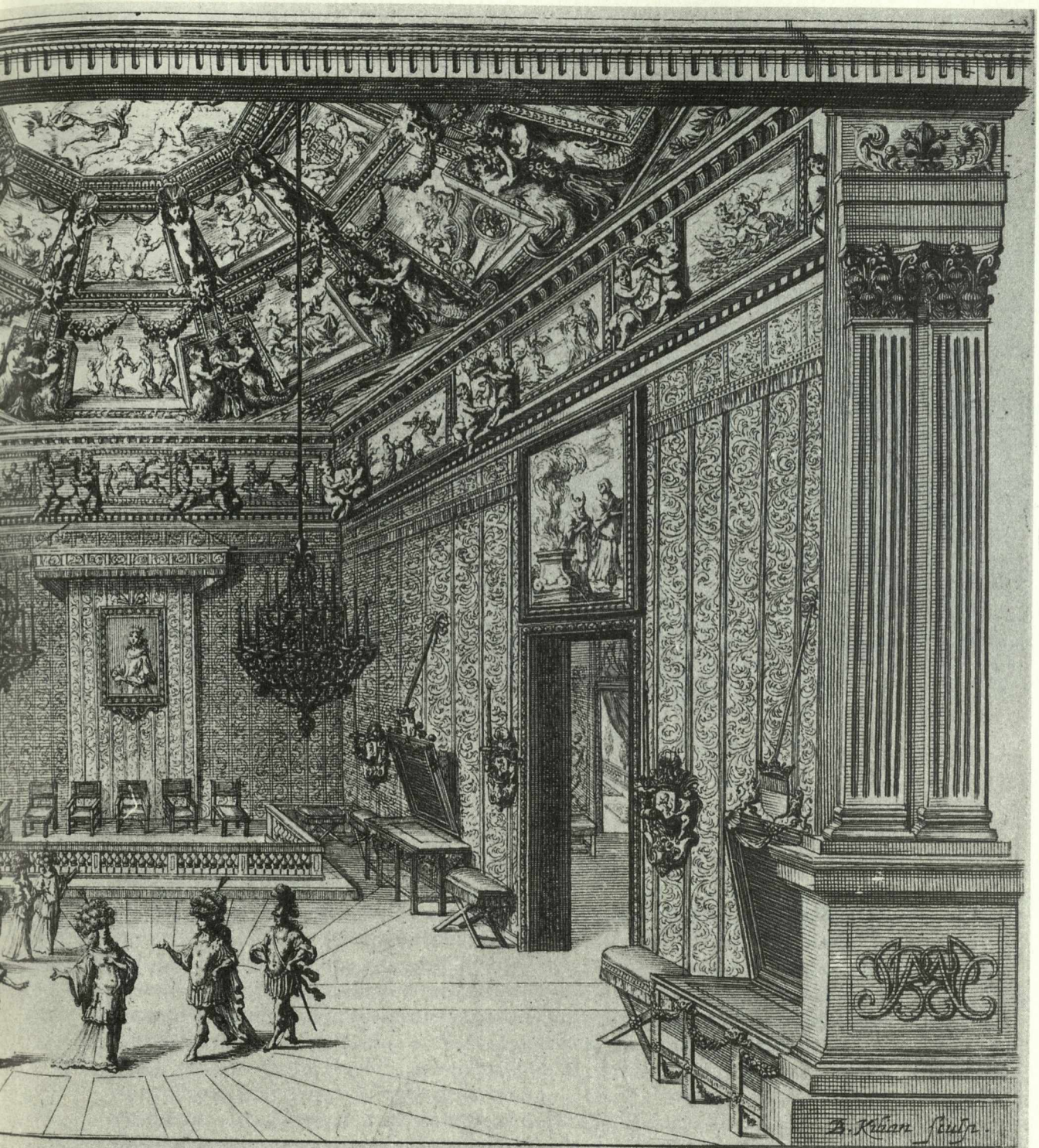
La Guida di un viaggiatore alla Vigna, 1669

Nel pensiero di Cristina era chiaro che l'arte del buon governo avrebbe trovato un riflesso luminoso negli argomenti illustrati all'interno delle dimore ducali, specchio cesellato e raffinato per le esortazioni civili. Con questa attenzione si erano alternati, per il Castello del Valentino, i temi e le scelte che distinguevano le stanze private da quelle più aperte, di rappresentanza. E mentre al Valentino si alterna in quei primi ambienti Filippo d'Agliè e per gli altri, più risonanti, si richiede il letterato Tesauro, alla Villa la regìa è in ogni particolare affidata al conte Filippo, autore del programma in atto nelle residenze di Cristina. Come regista creativo e come sovrintendente indiscusso è imposto a corte dalla duchessa, fra reazioni e diffidenze a profilo tagliente. Si preferiva il Tesauro, coinvolto in un teatro globale che prevedeva temi e «inscriptiones», racconti a lungo metraggio per le stanze ducali, compresi i soffitti intagliati e dorati, una metafora parlante visualizzata con l'eloquenza dei motti arguti ma anche con la modellazione barocca del discorso alto, capace di suscitare emozioni agli occhi di tutti quanti.

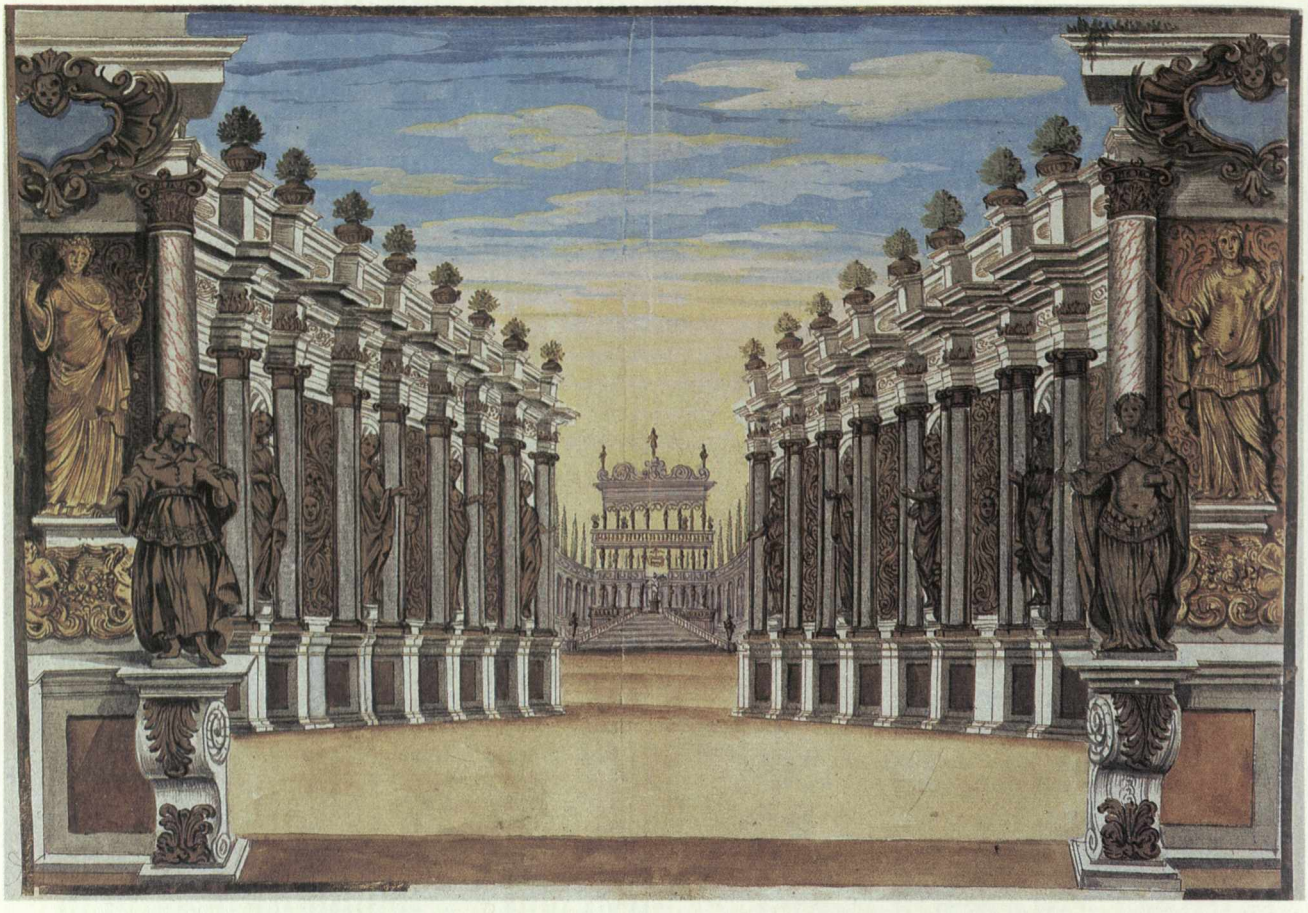
Diverso il sentiero percorso dal conte Filippo, che spostava il fulcro della storia del ducato su Cristina, centrata dal suo obiettivo: come Flora, come Diana, come Venere, come prima Madama Reale e come Cristina. È il nodo che lega le sue invenzioni per le stanze del Valentino a quelle per la Villa, un risultato contestato abilmente dalla nobiltà piemontese, con il silenzio sottile di chi intendeva allontanare il giudizio in positivo di fronte a quei capolavori, oppure con il tentativo di consegnare in blocco tutto quanto alla fama del Tesauro, indicato quale unico autore. Lo documenta, per la Villa, un esemplare raro dell'edizione delle *Delitie* prezioso al massimo, pervenuto dal 1986 nella raccolta dell'Istituto Bancario San Paolo di Torino, con l'ex libris dei Lubatti di Carrù e la firma-ex libris autografa: «Joes Mattheus Lubatus a Carruco emit Taurinii 1669». Lettore attento, visitatore assiduo della Villa — appunterà ogni stanza e le decorazioni ammirate dal vero — nel testo a sua disposizione il Lubatti



133. Bartolomeo Kilian, Stanze di Dalisa, da *La Ramira*, Torino 1682. Torino, Biblioteca Reale.



Stanze di Daliſa.



134-135. Filippo d'Agliè, Amedeo di Castellamonte e Tommaso Borgonio, La Reggia, da *L'Unione per la Peregrina Margherita Reale e Celeste*, balletto in Torino, 11 maggio 1660. Torino, Biblioteca Nazionale, Ris. q. V 53, cc. 47, 46.

aveva completato la firma a stampa di Filindo il Costante, Accademico Solingo, aggiungendo a penna «Conte Filippo d'Agliè»; ma una successiva correzione aveva depennato il riferimento al conte Filippo con un rigo severo, aggiungendo «overo L'Abate D. Emanuele Tesauro: Conte».

Chi era il Matteo Lubatti di Carrù? Si presenta con i suoi stessi appunti, a inchiostro marron bruciato, inseriti nel testo e nell'ultima pagina dell'esemplare delle *Delitie* di sua proprietà, dove aveva riassunto uno dei suoi itinerari nelle sale del Palazzo Reale, con la trascrizione veloce dei motti abbinati alle pitture delle prime sale: *Virtus et summa potestas, Habet victoria laudem, Multis melior pax una triumphis, Genius quo ducis eundum*. E conosciamo anche la famiglia, i Lubatti, legati alla corte: una rara *Memoria genealogica* [1], pubblicata nel 1911 a Varese, a cura del capitano Emilio Lubatti in memoria della madre Annetta Lubatti Rebagliati, ha ricostruito i rapporti antichi della famiglia con Carlo Emanuele I — un Matteo, nato nel 1580, era ducal Notaio e vicario; Leone nel 1645 era tesoriere del cardinal Maurizio; la stessa Cristina era in

rapporto nel 1644 con donna Margherita Franchi-Lovera che aveva sposato Gerolamo, figlio di Matteo.

Giovanni Matteo Lubatti rappresenta quindi una delle tante famiglie trait d'union fra la corte e la provincia cuneese. Nato nel 1643 a Carrù, muore a Centallo nel 1690; nel 1663 ottiene il diploma di laurea, e sarà prorettore dell'Università di Mondovì. A Torino è in rapporto con l'entourage di Cristina, e quella laurea in legge, discussa di fronte ai monregalesi illustri — tre dei Cordero, Stefano Vivalda fisico, un Beccaria e un Pensa, un Fauzone, un Grasso, un Mazzucco — era un ottimo biglietto di presentazione. Nello stesso anno 1664 il fratello Giovanni Francesco, Teologo Avv. Sac., aveva celebrato la sua Prima Messa in Centallo, d'anni 25 e mesi 6. Il padre, nella sua relazione-ragguaglio, aveva annotato anche i regali in natura.

In questo serbatoio di forze borghesi e aristocratiche, diramate nella provincia passando da Benevagienna a Fossano, da Cherasco a Savigliano, da Mondovì a Centallo, da Clavesana a Carrù, Carlo Emanuele I e poi il cardinal Mau-

rizio e Cristina, avevano cercato di fissare per tempo il loro *Theatrum Sabaudiae*. E avevano trovato pietre miliari. La nobiltà di terra, «de robe», ricambiava le loro attenzioni, e per le visite alle dimore ducali si erano anzi muniti di guide sicure, addirittura appuntando *Le Delitie Relatione della Vigna*. In margine all'esemplare ora citato e riprodotto, ricorrono infatti per le tavole incise le aggiunte a penna con i punti cardinali; per le pitture delle stanze, viste e verificate, molte precisazioni in presenza dei particolari: ad esempio, per la Caccia degli Uccelli, sono indicati a margine, certo seguendo le raffigurazioni dipinte, *Usignoli; Quaglie; Cucco o Olocco; Pernici; Ayroni* (p. 34); e addirittura compaiono motti corretti: *Delitia, che fuga il loro nocumento*, è cancellato a favore di *S'acquista in faticar dolce riposo* (p. 137); oltre le *Colombe* sono annotate le *Tortore* (p. 139); ai *Cardellini* sono abbinati gli *Ortolani* (p. 141). Sottolineati, a inchiostro marron, i riferimenti alla Guerra Civile; annotata in margine la data della morte di Vittorio Amedeo I e quella della sua nascita *8 Maggio 1587, a hore 18, in Vergine ascendente* (pp. 190, 192, 193). Altri appunti per il principe Tommaso e per il cardinal Maurizio (p. 194), per il principino Francesco Giacinto, per Richelieu e Mazzarino (pp. 195 e 196). Per il ritorno di Cristina è aggiunta la data *1643* (p. 198); altro motto latino per la duchessa (p. 201); e per la fondazione del Convento delle Carmelitane, la data, *1650*. Unica censura per la firma di Filippo d'Agliè. E si riconosce a questo punto una penna esercitata nel culto integralista della corte, sulla scia del cardinal Maurizio e di Carlo Emanuele II, ma anche tipica della più antica nobiltà piemontese, che propendeva per la Spagna e per Caterina d'Austria, la prima duchessa.

[1] Il prezioso esemplare appartiene alla Cassa Rurale ed Artigiana di Carrù. Ringrazio il direttore Matteo Filippi e il professor Giorgio Lombardi, Università di Torino.

La presenza delle famiglie nobiliari alla corte di Cristina è ricordata nelle relazioni che commentano le feste teatrali, riportate ad esempio da P.A. SOCINI, *Successi del Mondo*, Gazette, 1647; e ancora in occasione di incontri importanti, per cui cfr. V. CASTIGLIONE, *La Maestà della Reina di Svecia Christina Alessandra ricevuta ne gli Stati delle Altezze Reali di Savoia l'anno 1656*, Torino 1656. Altrettanto consistente la presenza nobiliare in occasione dei viaggi per i contratti di matrimonio, su cui si cfr. G. CLARETTA, *Adelaide di Savoia duchessa di Baviera e i suoi tempi*, Torino 1877.

Conti resi per la Fabbrica della Vigna

COPIA DI CAPITULAZIONE DEL PRIMO CONTRATTO 17 OTTOBRE 1648 [1]

L'anno del Signore milleseicentoquarantotto e alli 17 ottobre in Torino, convocato et congregato il Consiglio sovra le fabbriche et fortificationi di S.A.R. nel quale sono intervenuti il Signor Intendente Carlo Furno, il Signor Auditore Vincendetto, il Signor Patrimoniale Generale di S.A.R. Ponte, il Signor Gio. Antonio Frichignono patrimoniale di Madama Reale, il Signor Auditore Ripa et il Signor Controlor Vagliengo, il Signor Ingegnero Michel Angelo Morelli, ad effetto di procedere alle cose infradescritte et come segue: Il sudetto Sig. Intendente Furno ha proposto si come nell'ordine che hebbe dell'messe di agosto hor passato da Madama Reale di far pobblicar tilletti [atti di aste pubbliche] aciò gli fossero datti partiti da persone per attendere alla fabrica nova della Vigna della medesima Altezza Reale nelli monti di questa città in reggione detta di S. Vito quali furono pubblicati alli luoghi soliti sotto li 19 del medemo agosto; in esequitione del che, sono comparsi li capi Mastri Messer Andrea Muschio, Messer Francesco, Antonio, Tommaso e Bernardino Busso, Antonio Pissina, Francesco Dossetto, Gio Batta Renaldo, Pietro Salla tutti di Lugano e Domenico et Steffano Borgnietta di Mussano li quali cadun di luoro, hanno presentato partito in scritto per attender alla medema fabrica: et quelli rimessi nelle mani del sudetto Sig. Intendente dal quale sono stati comunicati d'ordine di Madama Reale all'Ill.mo Signor Presidente Turinetti et sudetti signori patrimoniali generale Ponte et Frichignono; et indi dal medemo Sig. Furno fattane relatione alla detta S.A.R., la quale fattane la debita consideratione ha comandato doversi accettare il partito fatto per parte del sudetto Steffano Borgnietta mediante però le debite cautelle — et questo come più avvantaggioso di tutti li altri — intendendosi però che la sudetta fabrica se gli debba dar spedita et terminata fra tre anni prossimi avenire; dal cominciare dal giorno che se gli farà il sborso delli quattromilla ducatoni accordategli cadun anno in dinari contanti, quali quattromilla ducatoni si sborsarano nelli anni seguenti al tempo medemo che si farà delli sudetti primi quattromilla et il restante sino al compimento di tutta la spesa della sudetta fabrica che rilleva a livre.

Madama Reale gli farà rimettere il tasso della Comunità di Poirino et comparto dei grani della medesima Comunità per anni tre cominciando come sovra il comparto de' grani della Comunità di Bra, sopra le caserme della provincia di Chieri livre dieciottomila, sovra le sussistenze della medesima provincia altre livre dieciottomilla, e perché detto partito esso Borgnetta dichiara haverlo fatto tanto a nome suo che di messer Dominico Bernardi di Castiglione, in Torino residente, suo compagno, perciò ecco che qua personalmente costituiti detto Steffano Borgnetta del fu Gregorio di Mussano et detto Messer Dominico Bernardi fu messer Giovani di detto luogo di Castiglione li quali per luoro heredi et sucessori et ogni uno di luoro *in solidum* et per il tutto con le renuntie al beneficio di divisione, escussione et ordine hanno promessi et promettono di fabricare la Vigna di Madama Reale posta nelli monti di questa Città secondo il dissegno che gli è stato qua realmente presentato o pure come meglio da Madama Reale venisse novamente riformato o variato; et tali fabrica faralli prezzi qui sotto stabiliti di bone materie et parimenti di calcina forte dalle fondamenta di detta fabrica sino a li piano nobile et da detto piano nobile in su mettà calcina forte et calcina dolce ½, sabia di cavo per un terzo, altra mettà dolce e tal calcina meschiar con sabbia di Po et con altra sabbia di tampa per un terzo purché vicino a detta vigna se ne trovi della bona et tale aprovata da intendenti; altrimenti non si metterà che sabbia di Po, qual sabbia di Po puotrano detti Borgnetta

et Bernardi prendere dove meglio gli parerà; sarà anche in facoltà di detti impresari di raccoglier e far raccogliere in detto fiume le pietre necessarie per detta fabrica, si et come di detta facoltà S.A.R. ne può usare et non altrimenti né in altro modo et ciò tutto mediante li pretii; in quanto alle muraglie ed altre cose dependenti da detta fabrica, più sotto cosa per cosa particolarmente specifficati annotati et descritti et nelli effetti sopra specificati et come più appieno resta espresso nel partito da luoro fatto, qui abasso tenorizzato et di parola in parola inserto et per osservanza di quanto sopra hanno dato et danno in risposta li Nobili Dominico Bocca del fu Giovanni, Dominico Mariano di Valsoldo fu Gio. Battista, Giacomo Osio di Mussano fu Pietro et Dominico Fontana di detto luogo di Valsoldo fu Andrea, tutti qui presenti, caventi et fidejubenti, constituitisi principali debitori et osservatori di quanto sopra. Renontiando ognun di luoro all'epistola del Divo Adriano, alle nove ed alle vecchie constituzione, alla legge dicente: doversi prima convenir il principale che il sigortà et ad ogni altra legge statuto et privilegio con quale si puotessero ognuno valere et diffender, li quali sigurtà detti Borgnetta et Bernardi hanno promesso et promettono di rillevar indenni et illesi dal carrico della presente fidejussione et questo sotto obbligo di tutti suoi beni, quali tutti sovra nominati si constituiscono tener obbligati et hipotecati in forma Camere giuramento per caduno di essi principale e sigurtà sovra nominati prestato, toccate le scritture, nelle mani et a delatione di me nodaro sottoscritto renontie rellacioni et altre clausole in simili instrumenti a porsi necessarie et opportune. Del che tutto d'ordine et mandato del sudetto Conseglio in Gio. Battista Tempia ducal nodaro di Torino ne ho ricevuto publico instromento alla minuta del quale et in piede dell'infra tenorizzato et inserto partito detti principali e sigurtà sovra nominati si sono sottoscritti, eccetto detti Borgnetta ed Osio quali per non saper scriver hanno fatto suo segno: segue il tenore del partito fatto et sopra quale è seguito il deliberamento.

A lire [2] 20 il trabuco. Le muraglie ordinarie dovranno esser fatte di quattro corsi di pietra con la sua centura di mattoni con la calcina e sabbia sopraspecifficate a L. 20 cadun trabuco.

A lire 19. Il coperto a L. dicianove il trabuco.

A lire 4 e mezzo. La stabilidura a lire quattro e mezzo il trabuco.

A lire 20. Li sterniti di quadrettoni stillati a lire venti il trabuco.

A lire 12. Li sterni di quadrati rigati a lire dodici il trabuco.

A lire 33. Solari alla francesa a lire trentatre il trabuco.

A lire 22. Solari a profillo quadri a lire ventidue il trabuco.

A lire 25. Altri solari carellati a lire venticinque il trabuco.

A lire 16. Le soffitte e stebbi a lire sedici il trabuco.

A lire 34. Le porte e finestre di noce a semblaggio ferrate a banda con suoi chiodi riciati et sua chiavadura per caduna pezza a lire trentaquattro l'una.

A lire 8. Il cavo di terra a lire otto il trabuco escludendo se si trovasse giarone e roche se gli haverà risguardo e si starà a giuditio d'esperti.

A carrico di S.A.R. Resterà a carrico di S.A.R. il proveder le chiavi et radici et le ferrate per le finestre et li cannoni per li privati.

Estimo. Li altri ornamenti, fornelli ed altre fatture che non puonno cader sotto la misura si pagaranno a estimo e giuditio di esperti [3].

E perché dovendosi fabbricar secondo il disegno sudetto deve demolir l'edificio nobile di detta Vigna, si dichiara perciò che le materie di tale edificio restino proprie di detti partitanti i quali se ne devono tuttavia valere nell'ultimo della fabrica, come restano di detti partitanti tutte le materie delle demolitioni che li converrà fare. Potranno inoltre nel sito della vigna et nel luogo ove gli sarà prescritto dal Sig. Intendente et Ingegnero far fare i cavi e fabricar una e più fornaci e prender la terra per mattoni ove però la terra si trovi bona et senza che S.A.R. sia tenuta in cosa alcuna ove detta terra non si ritrovi bona. Puotranno anche valersi delle pietre che si ritrovarano nelle escavationi et nel sitto di detta vigna ove però nel cavamento di tali pietre non si venga a pregiudicare al sitto di detta vigna, piante d'arbori

et viti in essa esistenti et si et come gli sarà permesso et prescritto dalli detti signori Intendente et anche del sudetto sig. Ingegniero Michel Angelo Morelli.

Dominico Bernardi, Dominico Bocca, Dominico Mariano, Dominico Fontana.

[firmato] TEMPIA

Collationata col proprio originale per me medesimo infrascritto

FOLLIS nodarius.

COPIA DI CONTRATTO DELLA VIGNA DI MADAMA REALE 31 LUGLIO 1652 [4]

Venerdì l'ultimo di luglio 1652 in Torino.

1° Convocato il Conseglio sovra le fabriche et fortificationi di S.A.R. — nel Castello di essa A.R. et in una delle stanze habitate dall'Eccel.mo Signor Conte Filippo d'Agliè, cavagliere dell'ordine et gran mastro della casa della Medema Altezza — et capo del Conseglio delli sui finanze; alla di lui presenza vi sono intervenuti i Sigg. Intendenti Gasparo Panzoia, auditore Vincenzo Vincendetto e patrimoniale Generale di S.A.R. Bartolomeo Ponte con me secretaro sottoscritto facienti il sudetto Conseglio al quale sono stati assistenti i signori Presidenti Di Casellette et Turinetti, il M.R. Padre Andrea Costaguta, Carmelitano scalzo, come ingegnero di Madama Reale, signor Contadore generale delle Finanze d'essa A.R. Benedetto Chirolo e il signor Patrimoniale generale di Madama Reale Giovanni Antonio Frichignono si è risolto per servitio della fabrica della vigna di detta Madama Reale posta nei monti di questa città nella regione di San Vito come segue:

2° Havendo il signor Auditore Vincendetto nel riferir il conto a calcolo delle opere si di muraglia che di bosco, cavi di terra et altre fatte fare dagli impresari Gio. Steffano Borgnetta et Gio Dominico Bernardi in tre anni passati 1649, 1650 et 1651 alla fabrica della detta Vigna di Madama Reale, rappresentano che rimangono a giustificarsi alcune partite d'opere di misura et di estimo, più l'aggiustamento del prezzo del cornicione non compreso nel loro contratto; più quelli dei solari carelati per li quali detti impresari pretendono lire 35 il trabuco e così lire 10 in più del contenuto in esso contrato, allegando esser seguito equivoco coll'accordato col già signor Intendente Furno a quello che fu stipulato: inoltre la pretentione che si faccian boni i deffalchi et le gratie da S.A.R. fatti a qualche commissione loro assegnate a conto di detta fabrica, più altra pretentione di essersi discaricato di lire sedicimila in circa ai quali rillevano vari assegni di tasso, caserme e sussistenze sovra Comunità che asseriscono inesigibili, oltre l'essere stati necessitati a prenderle contro la forma di detto loro contratto e più farsi loro bono lire 4 mille circa di perdite fatte sovra li assegni d'altre comunità particolarmente di Poirino.

3° Per cavarne il danaro contante et supplire alla fabbrica invece de 4 mille ducatoni promessi di anticipato ogni anno et non conseguiti, se non a quartieri, chiedendo detto signor Auditore ordinarsi sovra dette difficoltà et protentioni come sarà più conveniente acciò possa saldar detto conto che si rilleva a lire 100 mille et più.

4° Intanto presentato da me sottoscritto et letto un biglietto di S.A.R. in data 26 aprile prossimo passato, per quale ella comanda al Medemo Conseglio che non havendo li sudetti impresari Borgnetta e Bernardi potuto fornire in essi tre anni passati conforme al loro contratto dei 17 ottobre 1648 la sudetta fabbrica della Vigna di Madama Reale, deba prolungarne la continuazione in testa del Bernardi solamente per altri anni tre prossimi che cominciarano dal corrente e finiranno per tutto il 1654, facendoli passar sottoscritione a dare compita detta

fabbrica fra detto novo termine a medesimi prezzi, conditioni et atti del sudetto contratto et rinovar la cauzione nelle persone già obbligate et in altre idonee con ispedirli chiascuno di detti tre anni li ordini sovra in tenore della fabrica per la consegutione delle livre cento et diecisettemila settecento d'argento di novo fondo stabilito come apparve al piede di detto biglietto et ciò nonostante che vi fossero altri partiti et ogni altra cosa in contrario, havendo ella sul parer de alcuni suoi principali ministri così giudicato convenire al servitio suo e di Madama Reale come più ampiamente in detto biglietto si legge.

5° Il Conseglio, con intervento di detti sovranominati signori, fatta matura consideratione sovra le cose riferite dal signor Auditore Vincendetto intorno al conto di essa fabrica per li tre anni prossimi passati et sopra la proroga d'altri tre anni che S.A.R. comanda farsi in testa del Bernardi, a dar compita detta fabrica conforme al sudetto biglietto et sentiti li suddetti signori Patrimoniali Ponte et Frichignono in contraditorio dei signori Avocato et procuratore del Bernardi esso presente, consentiente ed accettante ha dichiarato:

6° Quanto alle partite da giustificarsi con le misure et estimi che detto signor Auditore Vincendetto differisca il saldo del conto sin che detto Bernardi ne riporti le debite giustificazioni; quanto alla quantità et prezzo delle ferramente che il medemo Bernardi giustifichi tutto quello potrà con le fede dei mercanti che li hanno venduto et per supplemento di giustificatione si accetti il suo giuramento;

7° Quanto al prezzo del cornicione si stabilisca sul parere di detto M.R. P. Costaguta havuto riguardo alla qualità e grandezza dell'opera, alla ferramenta, travetti, lose et altri materiali che vi entrano, dandone credito nel conto al Bernardi conforme al sudetto parere e riguardo;

8° Quanto al maggior prezzo dei solari carellati dalle livre 25 in 35 al trabuco che il Bernardi rapporti fede dal già Sig. Intendente Furno del prezzo che fu aggiustato seco al tempo del primo contratto et conforme a quello se li ne dia credito;

9° Di più se li facciano boni i deffalchi e le gratie fatte alle comunità assegnatigli conforme alli ordini che presentarà ben speditti;

10° Et quanto alla pretentione delli assegni di lire sedicimila in circa che dice inangibili et alla perditione di lire quattro mila in circa, vi è dichiarato doversi far bono al Bernardi nel sudetto conto lire quattromilla medianti quali resterà carigato di tutte le quittanze ed assegni datele in detti tre anni senza che possa pretendere più restitutione di parte alcuna eccetto quella de deffalchi et gratie come sopra et si intenderà renontiato ad ogni altra sua pretentione circa detti assegni.

11° Inoltre in conformità del suddetto biglietto sarà obbligato il Bernardi di continuar la sudetta fabrica della Vigna di Madama Reale et quella perfetionare fra li tre anni 1652 corrente et prossimi 1653-1654 ai medemi prezzi, conditioni et patti contenuti nel contratto del 17 ottobre 1648 alla mente de quale se gli daranno oltre il contante sotto notato li assegni sovra le terre in quella descritti per li fondi di cadun anno o d'altri a sua sodisfatione e non dandole sarà solo obbligato a far opera alla proportione dei fondi et assegni avuti li quali rillevano in detti tre anni lire cento e dieci sette milla settecento d'argento, cioè in contanti del danaro di Savoia che fa dar Madama Reale per caduno d'essi tre anni ducatoni quattro milla che per li tre anni fanno livre 52.200.

12° Tassa di Poirino in quest'anno lire seimilla et livre ottomilla nel cinquantatre et altre livre ottomilla nel 1654 che in tutto sono livre 22.000.

13° Caserme di detta comunità altre lire seimilla cinquecento per cadun di tre anni livre 19.500.

14° Sussistenze sovra le medesime comunità di altre livre ottomila come sopra, livre 24.000, 117.700.

15° Concioché quest'anno sarà detto Bernardi tenuto di finir il cornicione e tutto il coperto di detta fabrica e farci due altre stanze compite et la scala con quel di più che li sarà ordinato dal detto M.R. P. Costaguta, Ingegniero, per soddisfazione di Madama Reale et mantenerci tutto il necessario di cassole et maestranza che sarà necessaria.

16° Et per osservanza di quanto sopra presterà fra giorni quattro prossimi idonea sigurtà alla mente del sudetto biglietto di S.A.R. come di così fare et in tutto e per tutto esso giuri d'osservare come sovra il sudetto messer Gio. Dominico Bernardi del fu Messere Giovani di Castiglione, habitante in questa città al Borgo di Po, qui personalmente constituto, per se, suoi heredi et successori si è sottomesso et obligato sotto l'hipotecha di sua persona et beni presenti et avvenire, mobili et stabili con la clausola del constituto in forma camerale et di presentar la sigurtà fra il sudetto termine a sodisfatione dei signori Patrimoniali et ciò mediante suo giuramento prestato, toccate corporalmente le scritture nelle mani di me sottoscritto segretaro di Stato e di Finanze di Sua Altezza Reale et del sudetto Conseglio il quale così richiedendo essi signori Patrimoniali ha conceduto et concede di quanto sopra testimoniali, mandando il presente atto col sudetto biglietto di S.A.R. registrarsi nel Registro delle sue sesioni per haverne ricorso al bisogno.

Data in Torino ut sopra, più la quantità ed il pezo della ferramenta ut sopra.

[firmato] Goltio

Messer Bernardi ha prestato la sigurtà in persona di messer Gio. Dominico Rocca. Aprovata dal panataro Odone Nico per atto del 3 agosto 1652.

[firmato] Goltio

Collationata col proprio originale per me medesimo infrascritto

Follis nodarius.

il duca di savoia re di cipro etc. etc. [5]

Camera nostra dei Conti di qua dai monti; Entrati, passati e fatti buono in quelli del magnifico Consigliere et tesoriere nostro generale Monsù Gio. Pietro Forneris la somma di livre settemille d'argento da soldi venti l'una, quali sono per altrettanti che esso d'ordine nostro verbale ha pagato all'Ingegniero nostro Gio. Giacomo Torazza, al quale le habbiamo fatte dare per aiuto di costa et in consideratione della buona servitù da esso resa da due anni in qua intorno alla fabbrica della Vigna di Madama Reale mia serenissima Madre, come Ingegniero predetto senza haver sin qua gioito d'alcuna sorta di ricompensa ed affinché possa in quella continuare all'avvenire. Ché mediante la remissione del presente et contenta d'esso Torrazza, vogliamo che il detto tesoriere nostro generale Forneris resti per detta somma presso di noi sufficientemente discaricato ne' suoi conti, come Noi sin hora ne lo discarichiamo senz'altro. Che tale è nostra mente.

Dato in Torino li 14 gennaio 1653.

Carlo Emanuele

dichiarazione del tesoriere giullino [6]

Faccio fede io sottoscritto Tesoriere delle fabriche et dela Artigliaria di Madama Reale di haver visitati li miei reggistri et ho ritrovato che messer Dominico Bernardis, impresaro della Vigna di Madama Reale dalli 6 dicembre 1648 sino tutto l'anno scorso 1652 non se li è pagato per detta fabrica solo che lire centoquarantamilla et quarantadue d'argento a soldi 20 l'una, dico L. 140.042, tra assegni e danaro di Savoia e per esser tale la verità, richiesto ho fatto la presente.

Torino 29 luglio 1653.

Per il Tesoriere Giullino
Filiberto Giullino

IL TESORIERE DELLA FABRICA DI S.A.R. etc. [7]

L'anno del Signore 1654. Il 1 giugno, in Torino, Messer Gio. Dominico Bernardi ha giurato il seguente conto vero et reale tanto in debito quanto in credito alla pena del quadruplo Dajaj. Primieramente Messer Gio. Dominico Bernardi di Castiglione habitante nel Borgo di Po, Impresaro della Fabrica della Vigna dell'Alt. di M.R. posta nelli monti di Torino in virtù di contratto seguito col signor patrimoniale di S.A.R. avanti l'illustrissimo conseglio delle fabriche di detta R. Alt. sotto li 17 ottobre 1648; confirmato per altro contratto dell'ultimo luglio 1652 si fa debitore della somma di lire centottantamilla trecento settantasette di argento a soldi venti l'una, per tante che ha havute in diversi tempi come sotto, dal Signor Tesoriere delle Fabriche della medema R.A., Annibale Giulino, tanto in assegni che danari di Savoia alla forma di detto suo contratto, per impiegare su servitio di detta Fabrica, dal principio del detto contratto, sino per tutto l'anno 1653; come per fede rapportata dal sudetto sig. Tesoriere Giulino, cugita in principio di questo Conto sono. Dico lire 180.367.

Nell'anno 1649	lire	29.200
» » 1650	»	34.067
» » 1651	»	39.300
» » 1652	»	37.900
» » 1653	»	39.900
	Et così sono lire	180.367

Verificati con la fede del signor Tesoriere delle Fabriche Giulino delli 29 luglio 1653. Cugita in principio di questo conto et per le L. 39.900 con l'ordine del conseglio delle fabriche delli 13 febraio 1653 diretto al medesimo signor tesoriere Giulino cugita per copia nel principio di questo conto sendosi veduto l'originale.

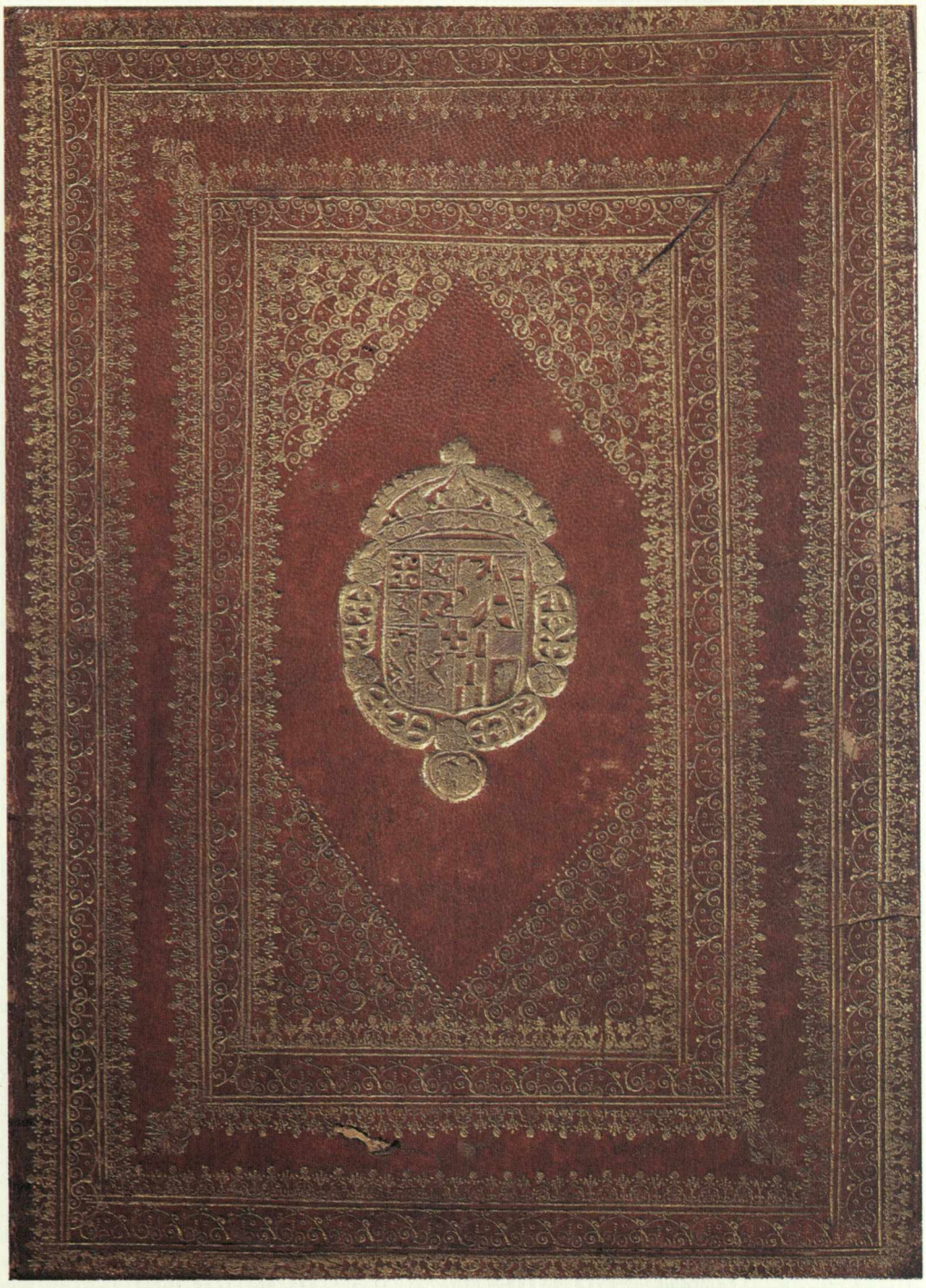
Torino 1 giugno 1654.

28 APRILE 1657

CONTO RESO

IL CONSEGLIO SOVRA LE FABRICHE ET FORTIFICATIONI di S.A.R. etc. [8]

Ad ognuno sia manifesto che havendo noi con presenza et assistenza del signor Patrimoniale Generale di Madama Reale Frichignono esaminato et calcolato il presente conto reso da Messer Dominico Bernardi Impresaro della Fabrica della Vigna di Madama Reale per l'opere fatte a detta fabrica l'anno 1654 in virtù del suo primo contratto del 17 ottobre 1648, confirmatione nostra dell'ultimo di luglio 1652, et sessione degli 11 di aprile 1654, sovra le somme et prezzo giustificativo in esso conto enuntiati, li quali restano presso di noi paragrafati; Habbiamo ritrovato per le due partite postili in debito, haver ricevuto livre quarantatre milla seicento trentasette soldi quattordici et danari sette d'argento et all'incontro per le diciassette partiti del suo credito haver speso et impiegato per servitio della detta fabrica della Vigna di Madama Reale a questo anno 1654 lire quarantadue mille cento quarantacinque, soldi diciasette et danari nove simili; onde sendo il debito maggiore del credito di lire mille quattrocentonovanta et una, soldi quindici et danari dieci d'argento; — di tanto lo dichiariamo debitore di S.A.R., havendo egli adempiuto alla conditione di giuramento opposta nel Conto Camerale del 26 giugno 1654 ai capi 14. 15. 16. 24. 25. 52 et 54 per l'opere fatte a detta fabrica dell'anno 1649 sino a tutto il 1653, et all'ordinato nostro dell'ultimo di luglio 1652 per li ferramenti, radici di bosco et cannoni dai privati posti a detta fabrica et fattigli buoni in detto Conto Ca-



136. Legatura in marocchino rosso e fregi in oro, con stemma sabaudo e collare dell'Annunziata, per Filindo il Costante, *Le Delitie, Relatione della Vigna di Madama Reale*, Torino 1667. Torino, Biblioteca Reale.

merale con la sudetta conditione di purgarsi col giuramento supplettivo, dei quali consta per l'atto avanti noi seguito sorto questo giorno in virtù di biglietto di S.A.R. del 18 corrente a noi diretto.

Dato in Torino li venti otto del mese di aprile 1657: B. Pansoja — Amedeo di Castellamonte — Gio. Antonio Frichignono Patrimoniale di Madama Reale.

CONCORSO DELLE COMUNITÀ ALLE SPESE [9]

Alle spese occorrenti per la costruzione ed esecuzione materiale della Vigna concorsero e contribuirono le seguenti comunità per le somme indicate:

Susa con lire 5300 — Foresto 1125 — Mathie 1500 — Monpantero 1324 — Almese 1474 — Rubbiana 2362 — S. Moro 375 — Buttiglieria e Vriola 3150 — Brusolo e S. Didero 1575 — Bruino 112-10 — Celle e Chiavre e Novaretto 2250 — Alpignano con L. 1293-10 — Chianoc 787-10 — Giaglione 663 — Valgioie 187-10 — Frassinere 1575 — Vayes 562-10 — Val de la Torre 1072-10 — Villar Almese 2250 — Villarfochiardo 675 — Lanzo 1840 — Coazzolo 1820-8 — Monastero 592 — Germagnano 240-10 — Traves 85-8 — Pessinetto 81-4 — Mezzenile 281-8 — Ceres 881-12 — Ala 309-2 — Mondrone 93-17 — Balme 85-17 — Cantoira 478-4 — Chialambert 78-18 — Bonso 254-7 — Vonso 200 — Gros Cavallo 297-13 — Forno di Gros Cav. 112 — Ciriè 4672 — Caselle 7840 — Pianezza 3226 [10].

1 DICEMBRE 1663
LA CAMERA DUCALE DI S.A.R. [11]

Ad ognuno sia manifesto che havendo noi veduta et essaminato con presenza et assistenza delli signori Avvocati et Procuratori Patrimoniali generali, diligentemente calcolato il presento conto reso dai mastri Dominico et Sebastiano padre et figliolo De Bernardi, impresari della Vigna di Madama Reale per l'essecuzione di due partiti fatti con S.A.R. li 29 gennaio 1656 et 22 maggio 1662 interinati ambidue da questo Magistrato. — Habbiamo ritrovato per le partite tre del debito haver havuto et ricevuto la somma di lire sessantadue milla seicento trentadue, soldi quattordici d'argento da soldi venti per livra; et all'incontro per li capi trentacinque del credito haver speso et pagato per servitio della medema Real Altezza la somma di lire sessantadue milla ottocento settanta una, soldi diecinove, danari sei d'argento simili.

Dimodoché essendo la partita del credito maggiore di quella del debito di lire duecento trentanove soldi cinque, danari sei d'argento come sopra, d'esse habbiamo dichiarato et per le presenti dichiariamo detti Padre et figliolo de Bernardi creditori di S.A.R.; per quali se ne spedirà mandato a favore del signor Tesoriere generale Belli per suo rimborso. Pronunciato in Torino il 1 dicembre 1663. Truchi, presidente - Zaffarone, Tarino, Ricchelmi, Castelli, Pastoris, Ranotti, Gabuto, Massena, Palliero, Musanti, Armano, Galante, Gianatio, Beccaria, Caramelli.

MARIA GIOVANNA BATTISTA per gratia di Dio Duchessa di Savoia Principessa di Piemonte Regina di Cipro etc. Madre e tutrice dell'A.R. del Sereniss. Vittorio Amedeo II Duca di Savoia Principe di Piemonte, Re di Cipro etc. e Reggente dei suoi Stati [12].

Fu stabilito con prudenza non inferiore alla carità dalla quale prese il nome quell'Hospedale, che serve per ricovero di tutti i bisognosi: perché si elesse per esso un sito che in quel tempo dava senz'alcun ostacolo a gli habitanti la comodità di godere d'un'aria salubre nella

campagna, e non ai cittadini alcuna occasione di temere quell'infezione che nasce dagli escrementi putridi di una gran moltitudine a infermi e de poveri. Havendo poi l'A.R. del Serenissimo Carlo Emanuele II nostro Signore e Consorte di gloriosa memoria, con ottimi fini e con sentimenti degni del generoso suo animo aggrandita questa Città, ne è seguito che presentemente l'Hospedale sudetto non solamente resta inchiuso in una delle principali parti d'essa, ma già minaccia col fettore insopportabile gravissimi danni ai vicini Palazzi e successivamente alle altre consecutive habitazioni. Subito c'habbiamo havuta notizia del pericolo, e siamo stata accertata con le visite fatte dagli esperti, e col parere dei Medici, che il caso non ammetteva dilazione, considerando l'urgenza del bisogno e la grandissima difficoltà nella prontezza del rimedio, habbiamo conosciuto che quest'opera era molto degna della nostra applicazione e richiedeva una provisione straordinaria. Il trasferire i poveri in qualch'altra parte della Città havrebbe cagionato l'istesso pernicioso effetto. Nella vicina campagna non v'era in pronto habitazione propria e si vedeva impratticabile il fabbricarla dinuovo mentre non si poteva differire la traslatione. Dio che con somma bontà ci ha dato lume in tutte le occorrenze della nostra amministrazione, anco s'è degnato in questa, la quale era nel suo genere importantissima, d'ispirarci un ripiego che da principio ha sovrapreso il mondo, e poi da tutti i buoni è stato giudicato per ottimo e confessato per unico. Ci venne in mente che la fabrica della Vigna che è al di là dal Po al dirimpetto del Valentino, poteva servire prontamente, aggiustatamente, profittevolmente, e gloriosamente per quell'effetto. Non è cosa nuova nella Casa di Savoia l'introdorre i poveri nei Palazzi Reali: e riflettendo che il Beato Amedeo glorioso Predecessore di S.A.R. mio figliolo amatissimo, doppo di havere più volte honorato con demostrazioni essemplari nella mendicità il Sovrano di tutti i Sovrani, volle ancora nelle ultime hore della vita promettere a i posteri correspettiva all'affetto verso i poveri la conservazione della Pace: habbiamo attribuita a nostra fortuna il poter essere in questa parte fedele essecutrice dell'ultima volontà di questo Santo Principe e con l'adempimento d'essa dare a questi Popoli un gran fondamento di sperare le grazie da Lui promesse.

Crediamo che quella grand'anima di M.R. Christina di gloriosa memoria, godrà di vedere così per impiegata l'opera sua e ci ascriverà a merito l'havere trasportate le sue delizie nel cielo, dove speriamo che debba perpetuamente goderle. Ma perché all'atto prattico di questo pensiero s'opponevano diverse cose, che ci sono state distintamente rappresentate; habbiamo dati per ciascun d'esse gli opportuni ordini, in modo, che potendosi hora in conformità di quello, ch'è stato approvato e lodato dai più principali ministri venire senza maggiore tardanza all'effettuazione, con le presenti di nostra certa scienza, piena possanza e col parere del conseglio, concediamo, rimettiamo, applichiamo nella miglior forma e nel miglior modo dalla ragione permessi, la sovramenzionata Vigna ch'era di Madama Reale Christina di gloriosa memoria, posta nei monti di questa Città, regione detta di S. Vitto, col Palazzo, Giardini e picciola casa ivi esistenti, insieme con i prati, campi, vigne, boschi e beni da quella dependenti nissuni eccettuati e sufficientemente descritti e coherenziati nella misura fatta dall'agrimensore Ferrero: il tutto rispettivamente per uso habitazione e beneficio di quei poveri e di quelle persone c'habitavano o potevano habitare, havevano, potevano od avrebbero potuto havere ricovero nell'Hospedale della Carità, quale vogliamo che si trasferisca ivi sotto il medesimo titolo e sotto l'invocazione e denominazione del Beato Amedeo, a cui l'habbiamo particolarmente dedicato; e non solamente dechiariamo che quest'Hospedale e Ricovero sarà sempre sotto la nostra protezione e di S.A.R. mio figliuolo amatissimo e suoi successori, ma intendiamo et ordiniamo che venga regolato da quelle sole persone le quali nella sua instituzione furono per tale effetto elette dall'A.R. del Serenissimo Carlo Emanuele II di gloriosa memoria, o che s'eleggeranno dai successori col tempo, conforme alle occorrenze; osservando gli ordini che dai medemi sono stati dati o si daranno.

Resta evidente l'avvantaggio, che viene à ricevere subito l'opera pia con l'utilità considerabile, che se le accresce in quello, che potrà ricavare di reddito, o di prezzo dalla precedente habitazione: et ogni giorno maggiormente si conoscerà quanto sia degna dell'universale appro-

vazione questa nostra tanto necessaria provvisione: poiché alla commodità, e decenza de gli edifici; all'amenità del posto, all'ampiezza del sito, alla salubrità dell'aria, s'aggiongerà quello, che da qualch'uno si temeva poter mancare, cioè l'abbondanza dell'acqua, l'agevolezza della strada, l'allettamento per l'elemosina, il sollievo per quei che dovranno servire et assistere, per le quali cose si vedrà con gli effetti c'habbiamo havuta particolare applicazione, e provisto con ispedienti molto aggiustati.

Mandiamo e comandiamo a tutti i Magistrati, Ministri, officiali et a qualonque persona di qualsivoglia stato, grado e condizione, per quanto a ciascuna respettivamente apparterrà di cooperare al felice esito di questo nostro tanto salutare, e così lodevole intento: et ordiniamo particolarmente alla camera de conti, d'interinare, ammettere, et approvare le presenti senz'alcuna dilazione, limitazione o difficoltà; derogando abbondantemente ad ogni legge, stile, consuetudine od altra cosa, che potesse repugnare, ancorché fosse tale che richiedesse precisa et individuale menzione che tal'è nostra mente.

Dato in Torino li 30 Gennaio 1679.

Donazione che V.A.R. fa all'Hospedale della Carità della Vigna ch'era di Madama Reale Christina di gloriosa memoria.

[1] A.S.T., Camerale, art. 179, Fabbriche di Sua Altezza, Conti, m. 3, fasc. 12, Registro b, 1652 in 1653.

[2] Nel testo sempre «livre» = lire.

[3] Nell'interlinea si legge: «Demolitioni della Vigna vecchia restauro dell'Impresaro».

[4] A.S.T., Camerale, art. 179, Fabbriche di Sua Altezza, Conti, n. 3, fasc. 12, Registro b, 1652 in 1653.

[5] Patente trascritta da R. A. MARINI, *La Vigna di Madama Reale sul colle di San Vito presso Torino*, Torino 1921.

[6] A.S.T., Camerale, art. 179, Fabbriche di Sua Altezza, Conti, m. 3, fasc. 12, Registro b, 1652 in 1653.

[7] A.S.T., Camerale, art. 179, Fabbriche di Sua Altezza, Conti, m. 3, fasc. 12, Registro b, 1652 in 1653.

[8] A.S.T., Camerale, art. 179, Fabbriche di Sua Altezza, Conti, m. 3, fasc. 12, Registro b, 1652 in 1653.

[9] A.S.T., Camerale, art. 179, Fabbriche di Sua Altezza, Conti, m. 3, fasc. 12, Registro b, 1656 in 1662.

[10] Va notato che i dati riguardanti da Susa a Villarfocchiardo, provengono dalla «Copia del 2° partito»; i dati da Lanzo a Forno di Gros Cav., provengono dalla «Copia del 1° partito». Gli ultimi quattro dati non sono stati da noi rinvenuti e risultano pubblicati da R. A. MARINI, *op. cit.*, Torino 1921.

[11] A.S.T., Camerale, art. 179, Fabbriche di Sua Altezza, Conti, fasc. 12, Registro c, 1656-1662.

[12] A.S.T., Corte, Luoghi Pii, Torino, Ospedale di carità e congregazione generalissima, m. 18, n. 4. Minuta di donazione fatta da Madama Reale Maria Giovanna Battista allo Spedale di carità della Vigna detta di Madama Reale Cristina situata nè monti di Torino, regione di San Vitto, ad uso ed abitazione dè poveri.

I documenti resi noti da R. A. MARINI, *op. cit.* Torino 1921, sono stati ricontrollati e completati per la trascrizione da Andreina Griseri e dalla dottoressa Fulvia Salamone, in data gennaio-giugno 1988.

Per il capitolo relativo ai documenti, va segnalato, nell'Archivio dell'Istituto Bancario San Paolo di Torino, il volume manoscritto di scritture n. 276 dal 1619 al 25 febbraio 1648, riguardante le Doti e doario di M.R. Christiana di Francia, con i giuramenti di fedeltà prestati dalle città di Chieri, Cherasco, Moncalieri, Bra, Poirino e terre di detto doario, con copia dell'Instrumento dotale di Cristina (cfr. M. ABRATE, G. LOCOROTONDO, *L'Archivio Storico dell'Istituto Bancario San Paolo di Torino*, Torino 1963).

Inventario dei mobili e delle argenterie

Inventario dei Mobili et Argenterie etc. delle stanze di Madama Reale Cristina di Francia, Duchessa di Savoia, Regina di Cipro etc. conservati nelle stanze della Vigna di S. Vitto. Fatto il 9 dicembre 1662 [1].

I.

TAPPEZZARIA DEL 1° PIANO

Primo una tappezzaria di Fiandra detta di Beroldo rappresentante le città et fortezze de' Stati di S.A.R., in pezzi sette compresone uno tagliato in mezo.

Più altra tapezzaria di Fiandra con oro detta la Diana in pezzi nove che serve nel salone di parata di Madama Reale.

Più altra tappezzaria di Fiandra detta la Bergeria in pezzi sei che serve nella stanza di riposo.

Più altra tappezzaria di Fiandra Boscareccia in pezzi sei che serve nella piccola guardaroba di Madama Reale.

Più altra tappezzaria di Fiandra detta dello Scipione in pezzi diciasette.

Più una tappezzaria di corame verde et oro la quale serve nella stanza dove Madama Reale mangia.

Più una tappezzaria di veluto nero a fondo d'oro che serve nella camera di parata.

Più quattro portere simili fodrate di saia in seda negra.

Più quattro mèzari genovesi per ricevere li ambasciatori de Genova.

Più il Baldacchino della medesima stoffa con sua crepina d'oro.

Più un parafuoco della stessa stoffa.

Più undeci banche et quatordeci taboretti, il tutto coperto di detta stoffa.

Più cinque cadreghe d'abraccio simili con sua crepina d'oro.

Più il tapetto della Savonnerie.

Più quattro rideaux di damasco bianco di quattro tele caduno guerniti di moletto d'oro, quali servono per le parate.

Più due altri rideaux del medesimo damasco bianco di tre tele caduno guerniti di moletto d'oro quali servono nel Gabinetto di udienza.

Più una tapezzaria d'ormasino grigio rigato per la camera di Madama Reale di tele quaranta alta rasi sei.

Più una portiera e l'ossa d'una cadregha simile guarnita di frangia mezzana e moleto di seda.

Più gli ornamenti di detta tappezzaria di seda a fiori e festoni bordati di seda.

Più altra tappezzaria di damasco negro con fiori d'oro che serve d'estate nella camera di parata e gabinetto con suo baldacchino e crepina d'oro tutta compita.

Più tre cadreghe d'abraccio simili con crepina d'oro.

Più sei taboretti senza coperta.

Più quattro portere guernite di frangia d'oro.

Più altra tappezzaria di damasco negro guarnita di passamano d'oro alle cuciture tutta compita qual serve nella camera quadra attigua al gabinetto.

Più otto taboretti del medesimo damasco chiodati con gallone d'oro.

Più altri otto taboretti di velluto negro chiodato con gallone d'oro che servono nella medesima stanza quando vi è la tappezzaria di Fiandra.

Più altra tappezzaria di damasco ancora fodrata di tela bleu guarnita di piccola frangia di seda tutta compita qual serve d'estate nell'anticamera di Madama Reale.

Più il baldacchino simile a panta doppia anche guarnito di frangia di seda d'oro.

Più dodici altri rideaux d'ormesino bianco.

Più altre tappezzarie di seda verde satinata con gran fiori di diverso colore in tele venti, due con paramanti d'oro sopra le cucciture.

Più un letto di riposo con due materazzi coperti di detta stoffa.

Più due cuscini longhi et due quadri di detta stoffa con sei fiochi di seda et oro.

Più quattro cadreghe d'abracio simili et guernite con fiocchetti di seda et oro a festoni.

Più quattro taboretti simili.

Più una tappezzaria d'ormesino alla China con suo friso di tele dugento sei.

Più tre baldacchini simili.

II.

MOBILI PER LA STANZA DI MADAMA REALE CRISTINA DI FRANCIA, VERSO IL PO

Primo un letto di velluto violetto fodrato di moerre d'argento guarnito di galloni d'oro col suo cellaro e coperta simile rabescata di frangia d'oro sul piano de' materazzi guarnito di crepina grande a festoni con più di tre tornaletti guarniti dello stesso gallone.

Più la tappezzaria simile tutta compita con sua crepina e galloni d'oro.

Più una portera simile gallonata con sua frangia d'oro.

Più quattro cadreghe d'abraccio con suo dossiero e sedero simili pur gallonati.

Più due cuscini dello stesso velluto guarnito di gallone d'oro.

Più due taboretti della medesima stoffa guarniti di gallone d'oro.

III.

ALTRO MOBILE. STANZA DI DAMASCO GRIGIO E BIANCO VERSO IL PO

Primo un letto di damasco grigio e bianco foderato di ormesino incarnato di Spagna con crepina d'oro a punta doppia e sua coperta e pezzi due di tornaletto guarniti di frangia d'oro et argento mezzano.

Più la tappezzaria simile per la camera e galleria di Madama Reale, tutta compita e guarnita di frangia mezzana d'oro et d'argento a festone.

Più due portere simili tutte guarnite di frangia d'oro et d'argento piccola ai letti, et di frangia mezzana a festoni d'argento con sue pante a festoni fodrate di ormesino suddetto.

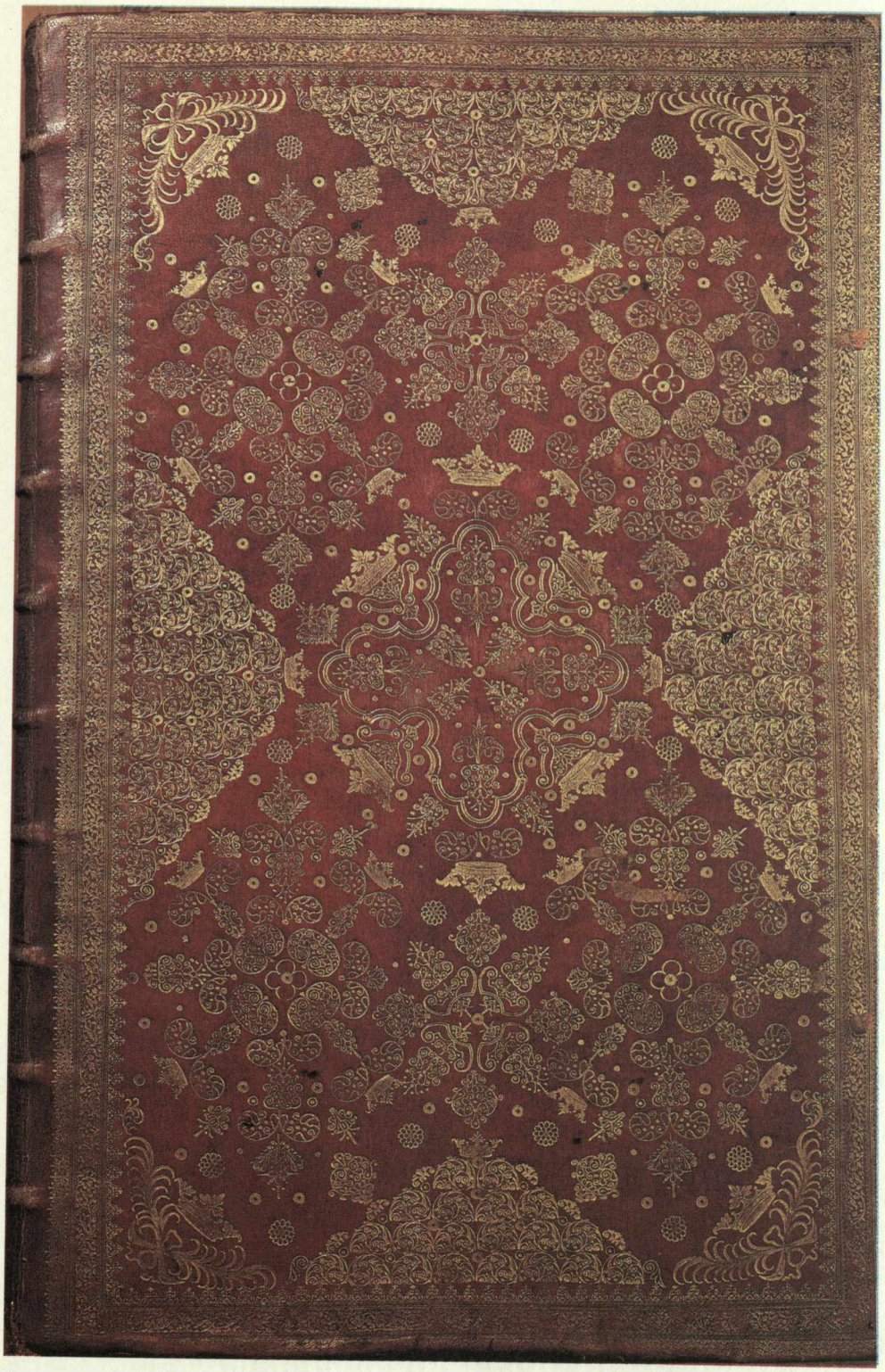
Più quattro cadreghe simili con frangie oro.

Più quattro taboretti et due cuscini simili.

IV.

ALTRO MOBILE. STANZA DI TELA D'ARGENTO CON FIORI DI DIVERSO COLORE VERSO S. VITTO

Primo letto di tela d'argento con fiori di diverso colore fodrato di tela d'argento tutto compito con suo cellaro, coperte, tornaletto, panta doppia e sua crepina d'oro et quattro pomi coperti di detta stoffa e guerniti con galloni e fiochetti d'oro.



137. Legatura in marocchino rosso e fregi in oro, per il *Theatrum Sabaudiae*, 1682. Torino, Biblioteca Reale.

Più la tappezzaria simile tutta compita.

Più una portera di detta stoffa fodrata d'ormesino bianco e guarnita di frangia d'oro.

Più quattro cadreghe d'abracio con suo dossiero e sedero simili guarnito di frangia d'oro mezano.

Più quattro taboretti e due cuscini simili.

Più una porta volante a due indritti, da una parte di tela d'argento simile, dall'altra di velluto violetto con suo piccolo gallone d'oro.

Più altra simile porta da una parte di damasco negro a fiori d'oro e dall'altra di tela d'argento.

V.

Altri mobili della Vigna di S. Vitto della fu Madama Reale Cristiana di Francia et oggi di Madama Reale Giovanna Battista di Nemour, Duchessa di Savoia etc. ellenchati li 30 aprile et 13 maggio 1690.

NELLE CAMERE AL PIANO DI TERRA

Primo un letto a fondo bianco di seda e fiori d'oro fodrato di ormesino bianco, guarnito di fusarola con le pante e friso a festoni e coperta simile.

Più la tappezzeria simile per la sola camera, tutta compita et guarnita di fusarola.

Più due portere et rideaux simili.

Più quattro cadreghe d'abraccio con dossiero e sedero simili.

Più sei taboretti et due cuscini simili.

Più quattro pomi da letto coperti di stoffa et guarniti di gallone seda et oro.

Più il letto di damasco bleu qual si è fatto tingere in aurora, che era di Madama Reale Cristina di venerabile memoria.

Più quattro cadreghe et taboretti simili.

Più la guarnitura di gallone d'oro.

Più un letto da duolo di Saja negro foderato di ormesino bianco, col suo celaro et coperta simile col tappeto per la tavola.

Più tre pezzi di broccato rosso a fondo di seda e fiori d'oro et argento di rasi otto. Questo si è dato all'Hospitale di S. Giovanni per un baldacchino.

Più un paviglione d'ormesino verde guarnito di nodi di bindello che serve per il bagno.

Più otto vasi comodi per gli escrementi solidi con il cadregone vicino al paviglione.

Più altro letto di riposo di broccato d'oro et argento guarnito di frangia simile.

Più otto piumacci bianchi che servono di guarnitura al letto di Madama Reale.

Il tutto con li materazzi et coperte da letto.

VI.

SEGUE L'INVENTARIO DI DIVERSI ALTRI MOBILI DI MADAMA REALE

Primo dodeci cadreghe d'abraccio col bosco dorato coperte di broccato misto d'oro et argento guarnite di frangia simile.

Più altre quattro cadreghe coperte di velluto negro guarnite di passamano d'oro col suo cuscino simile.

Più altre quattro cadreghe coperte di velluto bleu-roy gallonate d'oro.

Più dodeci portere di panno negro ricamate con l'arma di Savoia e la croce bianca in un solo scudo.

Più due paraventi di seda verde.

Più cinque paraventi di corame dorato e verde.

Più un paravento alla China fodrato di broccato d'oro a fondo violetto.

Più altri due paraventi verdi di corame a gran fiori piccoli.

Più una zingalera di seda cruda di Bologna.

Più due altri paraventi di corame cremisino a fiori d'argento.

VII.

IL REGALO DELL'IMPERATORE FATTO A MADAMA REALE PER LE SUE NOZZE COL FU SERENISSIMO CARLO EMANUELE II DI GLORIOSA MEMORIA

Nota: Li mobili qui ellencati vennero poi trasportati al palazzo del Vallentino per comando di S.A.R. Vittorio Amedeo II gloriosamente regnante.

Primo due specchi grandi con cornice d'argento dorato tutte lavorate a basso riglievo guarnite di fil di grana ornato di varie figurine di puttini, cervi, uccelli et altri, et tutte tempestate di varie pietre pretiose.

Più due tavole pur d'argento dorato con lavori simili alli sopradescritti sostenuti da quattro puttini di argento caduna ornate di consimili figurine e fogliami et guarnite di pietre pretiose.

Più quattro plache grandi della stessa fazzone con lor spechi in mezzo ornate et archite come li sovra descritti pezzi.

Più gli otto banchi grossi d'argento dorato con lavori et ornamenti. Vennero regalati alle Carmelitane di S. Cristina dopo la morte di Madama Reale di gloriosa memoria.

Più un grande candelliere d'argento dorato lavorato come sovra et guarnito di pietre pretiose con tre puttini in cima che tengono ghirlande di fiori, col loro bocchino per le candele.

VIII.

INVENTARIO DELL'ARGENTERIA CHE SERVE PER ORNARE LI APPARTAMENTI ALLA VIGNA DI MADAMA REALE

Primo due lustri d'argento di sei branchi caduno lavorati con fogliame et altri piccoli ornamenti quali hanno in punta un busto di donna, o sia sirena che con le due mani sostenta sopra il capo il tondino col bocchino per le candele.

Più dodeci plache d'argento lavorate a baso rilievo con puttini et altri ornamenti con l'armi di Savoia et di Francia in mezo et con corona chiusa a fiori d'aligi, essendovi in mezo a caduna placha un braccio d'uomo al naturale pur d'argento che tiene in mano il bocchino per le candele.

Più una tavola negra guarnita con quattro plache d'argento ai cantoni lavorate a basso rilevo con altra nel mezzo rappresentante le armi di Savoia et croce bianca in due scudi con suo orlo d'argento lavorato a goderoni a due piccole zifre di Madama Reale su i due cantoni al dinanzi.

Più sopra detta tavola uno specchio di cinque quarti circa di luce col suo frontispicio in cima d'argento et le armi di Savoia e Croce Bianca in mezo, sua cornice di cristallo guarnita di argento lavorato a goderoni et nei quattro cantoni una zifra di Madama Reale.

Più due brandari di ferro guarniti coi loro pomi e piedi d'argento lavorati a basso rilievo havendo nelli piedi le armi di Savoia sotto un padiglione divise in due scudi essendo tutta

intiera in uno e nell'altro solo la Croce Bianca con un pometto fatta a fiamma di argento in cima di cadun brandaro.

IX.

CAMERA DI MADAMA REALE JEANNE BAPTISTE VERSO IL PO

Primo una placha d'argento acanto del letto di Madama Reale lavorata a fiori e fogliami di basso rilevo con due angioli a canto che sostengono le armi di Savoia, et in mezo diverse figure a basso rilevo fra le quali c'è Hercole che uccide due donne colla sua clava, havendo in cima un cartello grande d'argento grande lavorato pure a fiori e fogliami di basso rilevo rappresentante in mezzo Hercole che uccide il serpente et in fondo tre branchi con li suoi bocchini per le candele et un puttino di rilievo assiso sopra i detti branchi.

Più altra placha d'argento all'altro latto del letto lavorata di figura e cartello di basso rilevo rappresentante in mezzo un homo su un carro tirato da due cavalli con un cartello in cima rappresentante una donna assisa sopra troffei di guerra pur di basso rilevo et un branco in fondo col suo bocchino.

Più altre quattro plache d'argento lavorate a basso rilevo con figure et due statue per caduno a i letti.

Più sei plache d'argento simili con fogliami e fioroni; in mezzo vi è una donna in piedi, e queste plache sono montate sul bosco con due grossi branchi d'argento per caduna coi loro bochetti per le candelle.

Più un lustro d'argento ataccato in mezo alla Camera lavorato con fogliami con dodeci branchi et suoi bocchini.

Più un gran spechio con cornice di cristallo guarnito d'argento a goderoni e fogliami con in cima un angiolo che tiene una tromba in mano, regalato a Madama Reale in occasione di sappatos.

Più una profumiera d'argento alta un raso lavorata a festoni di fiori e cartelli con l'armi di Savoia, in mezzo goderoni, fogliami e fioroni, con tre termini d'huomini per piedi e maniglie che sostengono il vaso grande d'abasso e tre termini di donne che sostengono il coperchio, havendo in cima un puttino.

Più due ghirindoni d'argento massiccio, lavorati a fogliami e goderoni con sei termini di puttini tre dei quali sostentano i fondini.

Più due girandole d'argento lavorate come sopra.

Più due cuori d'argento portanti in capo una conchiglia con loro profumerie.

X.

SEGUE L'INVENTARIO DELLE CAMERE ATTIGUE A QUELLA DI MADAMA REALE

Più due tavole di pero negro con sei colonne torte e tre tiretti caduna, guarnite di fogliame d'argento con una placha d'argento in mezzo di forma ovale lavorata di basso rilievo con fiori et fogliami e la zifra di Madama Reale in mezo con quatro plache a i quatro cantoni di cadauna et festoni di fiori cinque per caduna.

Più due spechi ovali sopra dette tavole alti di sei quarti di luce con loro cornice d'argento lavorato a jour a basso rilievo con fogliami puttini et festoni et zifre con lo scudo dell'armi di Madama Reale in cima.

Più un piede d'un parafuoco d'argento sostenuto da tre leoni con sua corona chiusa.

Più due vasi d'argento posti sopra due gherindoni, alti tre quarti di rasi lavorati a fogliami e goderoni a basso rilievo con festoni di fiori di rapporto tutto intorno nel ventre e nell'orlo con le maniglie d'intrecci di serpenti.

Più altro vaso d'argento che serve per arredare la stanza col suo bocchino e la maniglia fatta a forma di serpente.

Più due brandari d'argento lavorati a basso rilievo con fogliami, fiori, leoni et quattro delfini che sostentano i pomi et due altri delfini che formano i piedi con l'armi di Savoia e Francia in mezo.

Più una grillia di ferro guarnita di pomi d'argento.

Più una paletta da fogo con le molle et pinzette di ferro et sue guarniture d'argento.

Più tre guarniture di fogliami d'argento attaccate al fornello.

Più una mostra d'orologio d'ebano guarnita con quattro colonnette d'argento con una figura del tempo che sostiene il circolo dove sono segnate le hore con altri hornamenti d'argento et cinque pometti d'argento in cima, posto sopra un piedestallo di bosco argentato.

XI.

NEI GABINETS A TERRENO

Più dodeci quadri di paesaggi con loro cuornici indorate che passano al Valentino.

Più trentasette quadri di Re et Duchi della Serenissima et gloriosa Casa di Savoia et di Francia, che non si ritruovano più.

Più nel *Gabinet des gravures* dugento cinquantasete gravures che passano al Cav. de Grillon.

Più un quadro con cornice dorata bislongo ove si vede il ritratto di Madama Reale con quello della Regina et dell'Infante di Portogallo [*in margine nota del 1799*: si trova alle Carmelitane di Santa Cristina].

Più sei brachii di legno dorato con una testa di basso rilievo et in mano il bochino per le candele [*in margine*: sono stati dati al Sig. Cavagliere de Grillon].

XII.

MOBILI DELLA VIGNA DI MADAMA REALE CHE SI RITROVANO NEL GUARDAMOBILE DEL PALLAZZO DI TORINO

Primo due rideaux di damasco verde fodrati d'ormesino verde quali sono di cinque tele caduno et un altro di tele tre guarnito di moletto di seda all'intorno.

Più cinque rideaux d'ormesino rosso svanito [*in margine*: dati al Signor Cavagliere de Grillon].

Più una coperta di detto ormesino rosso fodrata di seda rossa col suo traversino per un letto di riposo [*in margine*: dato al Sig. Cavagliere de Grillon].

Più un letto di sattino rosso con piccoli fiori et uccelletti d'oro stampati col suo celaro, tutta compita.

Più coperte, tornaletti, cussini et sei taboretti d'ormesino rigato con frangia di seda d'oro tutta all'intorno [*in margine nota del 1799*: si ritruovano al Valentino].

Più due cussini simili con fiocchi di seda alli cantoni et frangie d'argento a tour [*in margine*: sono al Valentino].

Più due fauteuill simili et similmente guerniti [*in margine nota del 1799*: sono al Valentino].

Più sei tavole di compositione lavorate a fiorami et rabeschi.

Più altra tavola con una cassietta quadra con lavori et pitture alla China rappresentanti combattimenti d'huomini a cavallo et altre galanterie.

Più un scrigno et una cassietta anche alla China guarniti di piccoli pezzi di madreperla.

Più un scrigno ordinario di pero negro guarnito di piccole plache dorate.

Più altri scrigni di pero, uno dipinto et l'altro guarnito di piccole lame dorate.

Più una cassietta quadra coperta di velluto color di oro guarnita di piccoli fogli d'argento [*in margine*: la detta cassietta è rimessa al Signor Cavagliere de Grillon].

Più due piccoli bauletti et una cassietta di tartaruga.

Più altro bauletto alla China guarnito di piccoli pezzi di madreperla.

Più un calamaro con intagli di tartaruga.

Più una croce di legno dove si vede la Vita et passione di Nostro Signore et piccole figure di intaglio.

Più una statua d'un Bambino con la croce in mano di lotone dorato sovra un piedestallo simile.

Più una mostra d'horilogio sostenuta da un grifo di lotone indorato sovra un piedestallo di pero negro.

Più tre piccoli tavolini guarniti di pezzi di madreperla.

Più dodeci brachii di legno indorato per le candelle con l'armi di Savoia et di Francia d'intaglio.

Più cinque quadretti di fiori, frutti, uccelli et altre piccole figure dipinte con cornici piccole negre [*in margine*: dati al Sig. Cavagliere de Grillon].

Più sei altri quadri consimili con cornici dorate, più altri quadri con cornici vecchie [*in margine*: al Sig. Cavagliere De Grillon].

Più si doveranno al suo tempo inventariare tre stanze mobiliate di suppellettili della Vigna nel Convento di Santa Cristina.

Non potendo il Signor Bernardino Bellana Guardamobili di Madama Reale per causa del tremore della mano sottoscrivere il presente inventaro, riconosciuto dal Sig. Gio. Paolo suo figlio, ha comandato al medesimo di autenticarlo si in nome di esso suo padre che suo proprio, il che ha eseguito come qui sotto si vede.

Torino li 13 maggio 1696.

Giovan Paolo Bellana tanto al nome proprio come di mio padre.

Philiberto Garzena testimonio.

Fiorenzo Fulchery testimonio.

[1] L'inventario qui riportato del 1662 è stato consultato e trascritto nel 1921 da R. A. MARINI, *La Vigna di Madama Reale* cit., pp. 65-68, e così l'Inventario del 1690, ID., *op. cit.*, pp. 68-75. Si segnala in questa occasione l'Inventario da noi consultato, esistente all'A.S.T., Corte, Gioie e Mobili, mazzo 2, fasc. 11, contenente: *Inventario de Mobili lasciati in heredità dalla fù Madama Reale Christina di Francia* (3 gennaio 1664); *Inventario dell'Argenteria della fù Madama Reale Christina di Francia* (2 gennaio 1664); *Inventario dell'Argenteria lasciata nell'heredità di fù Madama Reale Christina di Francia* (2 gennaio 1664). Importante ancora, in rapporto all'Inventario del 1662 pubblicato dal Marini e ora non reperibile, altro del 1696 da noi consultato all'A.S.T., Gioie e Mobili, 1696, 30 aprile a 13 maggio, *Mobili et Argenterie esistenti nell'Appartamento di Mad.ma Reale del Valentino e della Vigna*, mazzo 3, dove ricorrono mobili e paramenti identici a quelli elencati nel 1662. Alla consultazione e ai riscontri archivistici ha collaborato anche per questo capitolo la dottoressa Fulvia Salamone.

Segue l'Inventario del 1664, 3 gennaio, trascritto da G. CLARETTA, *op. cit.*, pp. 605-608, ora controllato in A.S.T., Corte, Gioie e Mobili, mazzo 2, fasc. 11 e confrontato con altro del 1644, A.S.T., Camera dei Conti, art. 801 bis, *Inventario delli Mobili che sono all'Vallentino fatto li 26 settembre 1644*.

Inventario, 1664

Nella camera di M. R. Un ritratto grande di figura intiera di fu S.A.R. Vittorio Amedeo di gloriosa memoria fatto dal Pellegrino con una cornice piccola indorata. Altro quadro con cornice dorata et intagliata rappresentante la Venaria Reale e la corte in atto di caccia qual fu dato a M. R. dal signor presidente Graneri. Due altri quadri rotondi grandi con cornici dorate et intagliate l'una de' quali è con la vergine avendo il bambino Gesù e S. Giovanni Battista che le dà da bere, nell'altro una Maddalena penitente di mezza figura quali sono stati dati dalla signora marchesa di Livorno. Più altro quadro vecchio della circoncisione del Signore dipinto sopra il legno con sue cornici all'antica arabescate d'oro. Più due ritratti di due puttini nelle fascie l'uno del principino di Baviera, l'altro della principessa di Parma, senza cornici. Altro della signora duchessa di Vantadour in abito di monaca carmelitana, senza cornice. Altro quadro dipinto sopra il bosco con una vergine tenendo il bambino alle mammelle da una parte e dall'altra una pietà, con la cornice, di due canti indorata et intagliata. Due altri ritratti delli duca e duchessa di Parma, con le loro cornici intagliate et indorate. Più altro quadro d'una vergine dipinta a nero col bambino in braccio sopra la tela indorata e rappresentante la Madonna santissima del Carmine di Napoli con una cornice indorata et intagliata. Due altri ritratti uno del re di Francia oggidì regnante, l'altro di S.A.R. mentre era piccolo, con loro cornici dorate e intagliate. Altro quadro d'una vergine con il bambino, S. Giuseppe e due angeli dipinti sopra il legno con sua cornice d'ebano seminata d'ottone indorato. Due piccoli quadri sopra il rame con cornici intagliate e indorate l'uno rappresentante la Madonna santissima e S. Anna, e l'altro la vergine col bambino e S. Giuseppe che vanno in Egitto. Altro ritratto di madama d'Alançon, senza cornice. Altro quadro ottangolo rappresentante la vergine, con cornice d'ebano, dipinto sopra il bosco. Un ritratto della serenissima principessa di Fiorenze, senza telaro né cornice. Il ritratto in figura intiera del re di Francia, Luigi XIII.

Nell'alcova. Altro quadro piccolo nel quale sono li ritratti del re di Francia oggidì regnante, e del duca d'Anjou suo fratello, ambi nell'infanzia, con due piccoli cani.

Nel gabinetto. Nove ritratti con cornici indorate et intagliate rappresentanti in busto il re di Francia, la regina sua moglie, la regina madre, il fu duca Vittorio Amedeo, S.A.R. il duca d'Anjou, il duca e duchessa di Baviera e la serenissima principessa Ludovica Mario. Altro quadro con cornice indorata nel quale è una Madonna con Gesù, S. Giovanni e San Giuseppe, di mano del Palma. Un ritratto del Santissimo Sudario con cornice indorata attorniato d'una ghirlanda di fiori miniata e con l'ordine di Savoia, coperto d'un vettro. Altro quadro di una Madonna col bambino Gesù in braccio, con la cornice dorata e intagliata, dato a M. R. dal fu marchese d'Agliè. Altro quadro d'una Madonna tenendo il bambino Gesù qual tiene da un canto una carta scritta e dall'altra un piccolo S. Giovanni con la cornice indorata ed intagliata. E questo quadro è stato dato a M.R. dal signor conte Antonio Benso. Altro quadro d'una Madonna con Gesù in braccio, S. Catterina e S. Giovanni, rappresentante il sposalizio di detta R. A. Più un piccolo quadretto d'una Madonna dipinta di mano della serenissima principessa.

Nella camera da letto. Un quadro di due figure rappresentanti la Natività, cornice unita indorata di mano di Castellino de' Castellini. Altro quadro di una Madonna tenente Gesù in braccio e con piccolo S. Giovanni a mani giunte, con cornice indorata che fu dato dal fu vescovo di Morina. Più un crocifisso grande dipinto sopra il rame con una Madonna, il bambino Gesù, S. Giuseppe ed altre figure che fu dato a M. R. dal signor marchese Altovito. Altro quadro grande di S. Antonio di Padova in atto di adorare il bambino Gesù in braccio, con

S. Cristina tenendo un agnello avendo la cornice intagliata ed indorata. Più due quadri d'argento di forma ovata a figure di rilievo rappresentanti l'uno la natività del Signore e l'altro una Madonna col bambino Gesù in braccio, in atto di pigliare una croce dalle mani di S. Giovanni.

Nell'oratorio. Un quadro stampato sopra il sandallo, di S. Liborio. Una Madonna di miniatura col Gesù che tiene la mano sopra un libro aperto, un S. Giuseppe e tre angioli di sopra il quadro, coperto d'un vetro di Venezia con la cornice d'ebano dipinta il mezzo sopra il vetro argentato con rose bianche e rosse ed ornata al mezzo e contorni e di sopra di cherubini e fogliami d'argento, e questo è stato dato da monsignor nunzio. Altro quadretto sopra il rame d'una natività, con cornice indorata. Altro quadro simile con l'adorazione de' pastori. Altro rotondo smaltato, rappresentante una Maddalena, con la cornice quadra indorata e smaltata. Altro quadretto d'una Maddalena, anche di smalto. Altro d'una Madonna col bambino in braccio dipinto sopra il bosco e coperto di un talco, con cornice profilata d'oro. Altro quadro senza cornice dove sono ritratti di fu M. R. e S.A.R. regnante con le tre principesse sue sorelle. Otto quadretti con cornice nera d'ebano e tartaruga. Alcuni di miniatura ed altri stampati che erano nel letto di M. R. Più tomi quattro delle *Meditazioni del padre Haynefue*. Due tomi della *Vita di San Filippo Neri*. Due *Vite della serenissima infante Maria di Savoia*, in foglio, coperta di satino. *Catalogo dei signori cavalieri dell'Ordine*. Più numero 34 volumi coperti di pelle tra grandi e piccoli, la maggior parte di divozione, di diversi colori et indorati. Più altri libri quarantasei piccoli e coperti di pergamena, la maggior parte di divozione, ed altri di piccola valuta. Altro libro in foglio intitolato *Trattato della camera dei conti di Savoia*. Un quadro della Madonna di Loreto sopra pietra, piccolo di forma ottangola, con cornice d'ebano profilata di doppio filo d'argento. Più un libro in foglio con figure stampate intitolato *Evangelica istoria del padre Jeronimo Natale, gesuita*. Più un quadretto sopra il marmore bianco nel quale è dipinto un manigoldo in atto di tagliare la testa ad una vergine, con due corpi decapitati al piede.

Nel gabinetto vicino alla guardaroba. Un quadro della Madonna col bambino Gesù ignudo, del Caravoglia, con cornice negra di pero. Altro quadro dell'angelo custode con cornice indorata. Altro quadro d'una Madonna e S. Giuseppe tenendo il bambino Gesù. Altro quadro senza cornice del Signore coronato di spine. Il ritratto di D. Ottaviano, prete di S. Filippo. Altro ritratto di S.A.R. regnante, mentr'era nell'infanzia tenendo un galletto in mano. Un disegno sopra la carta, di Mirafiori in prospettiva fatto dal signor abate Tesauro. Due quadretti sopra il rame attorniati da ghirlande di fiori di paglia colorita con le cornici nere anche con ornamenti di paglia, l'uno rappresentante la Madonna con Gesù e l'altro la Maddalena.

Nel guardamobile. Una carta stampata col disegno dell'assedio di Torino foderata di tela con li suoi boschi dipinti di colore d'argento e con frangia di seta argentina. Più una sfera di ottone sostenuta da un atlante indorato col piede d'ebano in forma ovata posta in uno stuccio di corame nero. Più una colonna a vite d'agata col piedestallo e capitello d'ottone indorato, ed al di sopra un angiolo tenente un orologio fatto in forma di fior di lys coperto di cristallo dentro uno stuccio di corame rosso con profilo d'oro. Più un ritratto d'argento rappresentante Gesù nella stalla, con la cornice d'ebano ornata di fogliami. Più un quadretto della Fama tenente un piè sopra un globo e l'altro in aria con la tromba in bocca, dipinto sopra il rame con cornice d'ebano ondata. Più un quadretto rotondo con una Madonna Assunta dipinta su d'uno specchio. Più un quadretto di S. Carlo (cfr. A.S.T., Gioie e mobili, mazzo 11).

Palestra de Victorias

Il clima ultra raffinato che si era fissato come ossatura portante al Castello del Valentino, appariva agli occhi della corte e dei viaggiatori come un microcosmo intrecciato intorno ad un'unica metafora, Cristina come Flora, come Giglio, al centro dei motti chiari e distinti: *Meraviglia maggior occhio non vede, Rende serena l'aria e 'l mondo allegro, Il n'est point de tourment autre que son absence, Quel mel cui cedon li blandici favi, L'art ne sait point flatter sa naifve beauté, Les delices du Ciel et l'espoir de la terre, Beltà, grazia, vaghezza e leggiadria, Sa faveur servira d'antidote a mon coeur.*

Dall'elogio di Cristina si passava al riflesso tangibile, irradiato tra corrispondenze e legamenti, e uno era riconoscibile, fra tutti. Quei significati arcadici, a filo conduttore vitale, davano forma e proporzione con un segno filtrato tra decoro e convenienza, del tutto staccato rispetto alle iconografie eroiche della tradizione ducale; ad un certo punto ci si era accorti che si poteva completare ben diversamente il capitolo delle iconografie dinastiche dovute a Vittorio Amedeo I, già avviate con le incisioni affidate al Boetto [1] — per Ritratti e per tesi di laurea, con le Battaglie vinte dai duchi antichi e infine dallo stesso duca —; accanto era intervenuta con un Ritratto stupendo anche la miniatora medicea, Giovanna Garzoni, approdata a Torino nel 1632; ma infine, proprio quando Cristina era impegnata nell'ideare la sua Villa, si penserà a una decorazione in grande, con affreschi a sequenza, in un palazzo nobiliare del cuneese, a Savigliano, dimora dei Taffini d'Acceglio, strettamente legati alla corte.

I Taffini erano casata importante, riconosciuta a corte, apprezzati per aver partecipato alla guerra del Monferrato; Giusto e Camillo erano militari quotati, nel 1610; in più Savigliano era carissima ai duchi: Carlo Emanuele I era di casa in Palazzo Cravetta, dove si era ritirato e aveva concluso la sua vita, appunto in quella via Jerusalem; ed era cara ugualmente a Cristina. Altre ragioni ancora sostenevano la celebrazione dinastica, che per l'occasione avrebbe

scelto un intero ciclo di Battaglie vittoriose da inserirsi con affreschi a formato gigante, a guisa di arazzi: quella rivendicazione era appoggiata anche dai fratelli del duca, in particolare il principe Tommaso, in anni a poca distanza dalla morte del sovrano (1637), ed era un'opposizione decisa, rispetto al gusto dell'arcadia festosa firmata da Cristina e dal conte. Perché orientare ora, in questo senso, quel risultato della pittura storica? Il modello più stringente, per quell'insieme, si ritrova in realtà, fin dal 1634, a Madrid, nel Salón de los Reynos al Palacio del Buen Retiro[2], e Tommaso di Carignano, convinto sostenitore di una politica filospagnola, e direttamente Maria di Borbone-Soissons, la moglie, potevano essere al corrente di un programma moderno, celebrato da Diego de Covarrubias nel 1635, che aveva scelto, tra gli altri, i versi popolari di Pedro Roseta Niño:

«Esta al valor, esta al poder sagrado
Palestra imperial, orbe ceñido,
De victorias que el arte ha conseguido,
De reynos que el pincel ha fabricado:
Al mayor capitán le ha destinado,
Al monarcha mayor le ha prevenido,
La atención de un Guzmán esclarecido
Valiente senador, cuerdo soldado...».

Mentre il salone delle Virtù principesche, al Pardo, intendeva celebrare «audacia, animosità, sagacità e fortezza, prudenza, diligenza e honore», la successione dei Fatti d'arme al Buen Retiro — dodici teleri — intervallati da scene con le Fatiche d'Ercole di mano di Zurbarán, aveva uno scopo anche più ambizioso: offrire al giovane re, Filippo IV, esempi che avrebbero magnificato la sua gloria e irrobustito la sua volontà di potenza, filtrando il programma politico proposto dal conte duca di Olivares, il potente abilissimo ministro, in un disegno in grande studiato di recente in una ricostruzione storica-filologica esemplare, da parte di Jonathan Brown e di J.H. Elliott (1980).

Al Salón de los Reynos avevano messo mano, dal 1634-35, Eugenio Caxes, per La ripresa di San Martin e La ripresa di Porto Rico, Vincenzo Carducho, nel 1634 per L'assedio di Rheinfelden, La liberazione di Constance, e La battaglia di Fleurus; Felice Castello nel 1634-35, La ripresa di San Cristoforo; Jusepe Leonardo, La resa di Jülich, 1634 e La liberazione di Breisach, 1635; Juan Maino, La presa di Bahia, 1635; Antonio Pereda, La liberazione di Genova, 1634-35; Diego Velázquez, La resa di Breda, 1634-35; Francisco de Zurbarán, La difesa di Cadice, 1634. Contava, in questa decorazione, l'impatto totale, per un insieme combinato in modo da creare l'impressione del Trionfo Regio, propagandando i successi della politica dell'Olivares.

Agli occhi stupiti dei viaggiatori che approdavano al Buen Retiro, il salone appariva magnifico, con sfumature marcate: dal morbido racconto di Pereda, in omaggio ai fiamminghi e ai pittori genovesi, si passava con Zurbarán

138. Giovenale Boetto, Ornamenti per la tesi di C.F. di Robilant, 1634, La presa di Moncalvo. Torino, Biblioteca Reale.

a luci nitide e sicure, sul punto di precisare, a pulviscolo radente, i costumi dei diplomatici, calmi, nelle loro discussioni; e poi Caxes, tipico pittore di narrazioni, veloci e corsive; Jusepe Leonardo, sorprendente nello studio dei caratteri, e con intensità di taglio — nel motivo delle lance contro il cielo — ma anche con caratteri e costumi che interesseranno direttamente il Molineri; Carducho e Castello, legati alla tradizione della pittura di battaglie, ripresa da incisioni, quelle ad esempio di Heemskerck, ma anche ricollegata agli affreschi dei Fasti farnesi a Caprarola; infine, su tutti, Velázquez, con la sua Resa di Breda — Ambrogio Spinola al centro, accompagnato dai militari spagnoli, scortato dai lancieri, che riceve la chiave della città dalle mani di Giustino di Nassau, seguito da soldati con lance e alabarde, un fulcro focalizzato, per sempre, dalla pittura.

Al Buen Retiro avvenivano i ricevimenti di rango; qui era stata accolta la principessa di Carignano approdata a Madrid nel 1636, ospitata allora nella Casa del Tesoro [3]. Dopo la partenza del principe Tommaso per i Paesi Bassi, nel 1634 aveva lasciato Chambéry, e attraverso la Svizzera, per evitare gli Stati sabaudi, si era diretta verso Milano. Viaggiava con una piccola corte di cento persone, con i quattro figli, in attesa del quinto, e sperava di essere raggiunta a Madrid dal marito; una situazione che durerà fino al 1644, fra tentativi ripetuti e falliti di abbandonare la Spagna, tra mediazioni intricate, in cui erano coinvolti il cognato cardinal Maurizio e il Leganes, l'abate Vasquez e don Giovanni Velasco conte di Siruela, agente del re di Spagna a Genova.

A Madrid, con la corte, Maria di Borbone-Soissons aveva assistito agli spettacoli in plaza Mayor; e aveva visto a più riprese il Salón de los Reynos, comparandolo a quello parigino rivestito da Rubens con le Storie della vita di Maria de' Medici. Il tema della celebrazione delle vittorie era caro a lei come al principe Tommaso, amico di Rubens e di van Dyck, insieme amavano discutere intorno alla pittura con l'abate Alessandro Scaglia di Verrua, conoscitore intelligente, che nel 1629 aveva fatto il viaggio di ritorno in Italia da Madrid a Barcellona, poi le galere via Genova, con il duca di Lerma e Ambrogio Spinola, e con Velázquez, diretto a Roma.

Lo stesso Bernardo Monanni, segretario dell'ambasciata del gran duca di Toscana, ricorderà la principessa di Carignano alle feste reali, insieme alla regina e al principe Baltasar, mentre osserva dal balcone basso il re che gioca alla giostra, nel cortile del Buen Retiro.

Partendo dal salone madrileno, anche per Vittorio Amedeo I si pensa all'illustrazione delle conquiste ducali. La decorazione continuava una tradizione viva a corte già negli affreschi della Galleria di Carlo Emanuele I, elaborati su disegno del duca, con la direzione dello Zuccaro fin dal 1607; ed era stata ripresa nelle incisioni del Boetto, in un insieme per la tesi di laurea del di Robilant, nel 1634, con undici scene, di cui quattro battaglie coincidono con i soggetti di Palazzo Taffini; in una Vittorio Amedeo I appariva in figura di Teu-

139. Giovenale Boetto, Ornamenti per la tesi di C.F. di Robilant, 1634, Teucro-Vittorio Amedeo I coronato Re di Cipro dalla Vittoria-Cristina di Francia. Ginevra, Musée d'Art et d'Histoire.

cro, incoronato re di Cipro dalla Vittoria, che, va notato, assume la stessa fisionomia di Cristina. Le vittorie del duca riguardano a Savigliano l'espugnazione del Castello di Crevacuore, avvenuta dal 27 al 30 gennaio 1617; l'assedio di Verrua, la conquista della Pieve, la battaglia di Bistagno, del 1625; la battaglia di Tornavento, 22 giugno 1636, e di Mombaldone, 8 settembre 1637[4]. È un Pantheon dei successi sabaudi, restituiti al vero, a formato naturale, una percezione resa anche più dinamica dal carattere illusivo dei finti arazzi — angoli sollevati, pieghe che assecondano l'apertura dei passaggi, in corrispondenza delle porte —; ed è un bordo vivo, oltre le balaustrate finte, contro un orizzonte aperto che si intravede nello zoccolo di base. In ogni episodio il duca è riconoscibile, un ritratto autentico non scalfito dalla celebrazione militare; altrettanto protagonisti i cavalli, pelami lucidi e gran code, a stesure compatte. La pittura alterna ocra e marron bruciati, i neri, grigi azzurrati e bianchi, toni secchi per le terre e «i lontani». È chiaro un trait d'union con la naturalezza allora sostenuta dai bolognesi, da Lanfranco a Guercino, tanto più importante in presenza di fatti d'arme celebrativi.

In più il realismo riconduce ai quadri caravaggeschi della prima generazione, al Gentileschi e ai napoletani, primo fra tutti Aniello Falcone, e soprattutto agli spagnoli. L'autore, Giovanni Molineri da Savigliano[5], aveva certo fatto il viaggio Genova-Roma-Napoli, e quanto a nuova pittura aveva incontrato esemplari rubensiani e appunto altri dei caravaggeschi.

Un primo viaggio romano del Molineri, avvenuto nel 1613-15, lo accomuna infatti al Tanzio, al Musso, al Vermiglio — quest'ultimo, in prigione nel 1605 perché «portava la spada senza licentia», citato per il mancato pagamento della pensione «n'ebbe dei pugni; diede allora querela al fisco e n'ebbe altri più forti».

Era un'«amara vita» ben conosciuta (non condivisa) dagli inviati sabaudi, ministri e ambasciatori che a Roma presiedevano alla scelta e alle trattative per le opere d'arte, tra questi Ludovico d'Agliè, lo zio del conte Filippo, e Cesare Alessandro Scaglia di Verrua, in viaggio fra Roma e Madrid, Londra e Anversa, dove morirà nel 1641. A Roma lo Scaglia teneva casa in Palazzo Cenci, spostandosi per affitti che la corte tardava a corrispondere, da Palazzo Muti a Palazzo Riario, a Palazzo Capranica, e lo registrano gli «Avvisi»: lo Scaglia di Verrua faceva notizia. Per il suo ritratto si rivolge ad Anversa al van Dyck, che in presenza di quel piemontese illustre sembra mitigare la sua febbre di eleganza, per una posa che coglie il nuovo costume sociale attraverso la toga severa, un classicismo da piacere a Cassiano Del Pozzo, una calma sconosciuta al peso dei velluti genovesi, ai cangianti delle sete inglesi.

Tornando al Molineri e al suo soggiorno romano, si può pensare anche ad un secondo viaggio, dopo il 1623, in tempo per vedere, insieme con il Boetto, le volte di Palazzo Costaguti con il Carro del Sole di Domenichino e nel Casino Ludovisi il Carro dell'Aurora del Guercino, incorniciati dalle quadra-

ture illusive del Tassi; uno scorcio robusto, che aveva incantato il Boetto architetto, fino a convincerlo a provare quei profili nitidi contro il cielo del salone di Palazzo Taffini.

Ma a Savigliano, per l'idea degli arazzi-vedute con le Battaglie, sono ancora i maestri della generazione 1630, gli spagnoli del Buen Retiro, quelli del Salón de los Reynos, a offrire un confronto ad oltranza puntuale: intanto per il rapporto delle figure protagoniste, per i gruppi degli armati al centro della prospettiva dei campi di battaglia; altri trait d'union nel costume, giacche e stivali, borchie e fibbie, pelli e fustagni, i copricapi; lo stesso scatto negli sguardi, nei gesti pronti, a riassumere «episodios de campamiento y de lucha» che saranno portati sulla scena, in Spagna, da Calderón e da Quevedo, e che rimarranno a Savigliano invece un po' confinati. Sono giunti a noi ora quasi intatti, nel Palazzo attualmente della Cassa di Risparmio di Savigliano, sede di rappresentanza. Quale fosse la cultura del Molineri resta problema aperto; si è insistito sui contatti con i bolognesi, con i romani, con i caravaggeschi, compresi Tanzio e il Boetto, e, soprattutto per parte mia dal 1961, con i maestri del Salón de Los Reynos; aggiungerei ora una ipotesi per un viaggio a Madrid, negli stessi anni del soggiorno della principessa di Carignano. E non dobbiamo dimenticare, per questi rapporti, che Filippo IV aveva sposato Isabella di Borbone, la sorella di Cristina.

Da Madrid passavano molte fila, molti incarichi — uno era stato affidato allo stesso cognato del Tesauro, il conte Boetto, inviato in Spagna come intermediario politico. Sono tasselli che aiutano a ricostruire la cornice storica per gli affreschi di palazzo Taffini, per niente locali, anzi, proiettati in pieno su un orizzonte europeo, dove si profilava netto il versante spagnolo con i suoi aficionados, che contraddicevano il partito di Cristina.

Su questa linea di opposizione alla Francia, si muove il cognato, il capitano principe Tommaso di Savoia-Carignano, convinto assertore della necessità di mantenere il ducato integro e libero — e per questo in continuo dissenso con il fratello, il duca Vittorio, e con Cristina —; aveva lasciato nel 1634 il governatorato della Savoia per passare con trattative segrete al servizio della Spagna; nel 1635 aveva difeso Lovanio, riconquistato Diest, allontanati i francesi dal territorio belga, minacciando nel 1636 addirittura Parigi; nel 1637 aveva personalmente organizzato i soccorsi ancora a Breda, assediata dal principe d'Orange. Anche il Tesauro seguirà il principe nelle campagne di Francia e di Fiandra, dal 1635 al 1639, e ne tratterà nei *Campeggiamenti*. Questo non gli impedirà di trovare metafore eloquenti per spiegare le scelte diverse di Cristina, ed era un omaggio del letterato-storico alla ragion politica, al ducato visto come forza di coesione di un modus vivendi a sfaccettature diverse. Così, nella luce di una convinzione politica opposta alla traccia filofrancese della duchessa, per parte sua il principe Tommaso sosteneva «fini boni e giusti», «per mantenere la Casa nel suo intiero antico splendore»; ed è la statura ripresa con intelligen-

140. Jan Miel, L'assedio di Mastricht, da F. Strada, *De bello Belgico*, 1640-47.

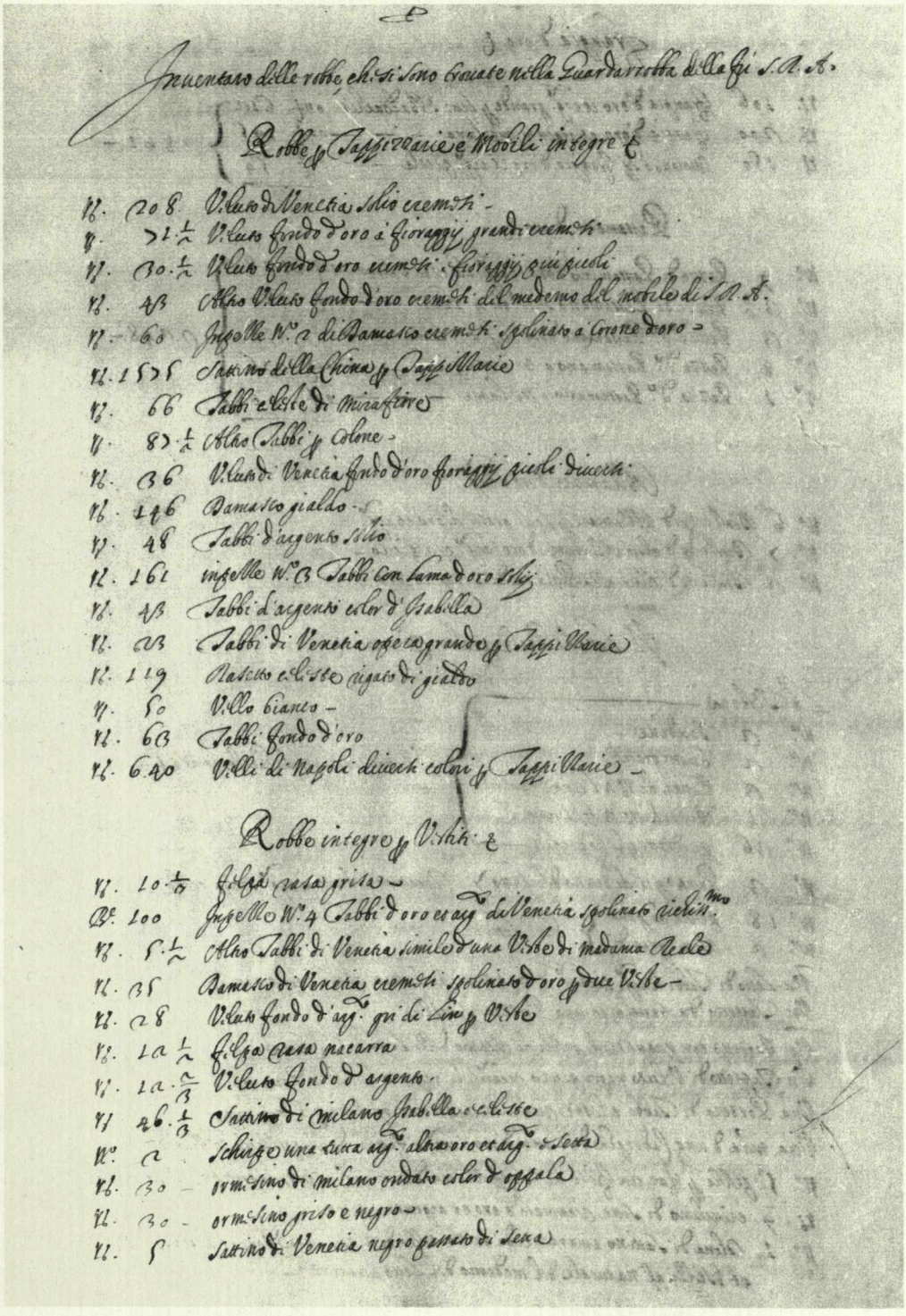
56
nno 1579.
Pr. Parmensis urente materia ac fumo suos intra cuniculum male
habitos, uariè armatos eòdem immittit.
Ortizius centurio cuniculi ui excussus, ac terra obrutus, post annos
plures mirè repertus.
Mansfeldius, immissis simulatę uictoriæ nuncijs, aggressores animat.
Fabium Farnesium semiuiuum, aliosq; saucios Parmensis excipit ac solatur.
B
E
I
D
K
H
L
Jons. Miele fecit et. inv.

za nel Ritratto di mano del van Dyck. Il suo impegno autentico, che si era rivelato nella diffidenza verso Richelieu, si misura anche nell'atto in cui firma il trattato di Nizza, insieme al fratello, il cardinal Maurizio, per sancire una linea difensiva e offensiva con la Spagna, in una situazione tipica della guerra dei trent'anni, che lo vede protagonista.

Sarebbe approdato a un traguardo disancorato, rispetto alla strategia di lunga durata che da Cristina, con l'altra traiettoria, porta a Vittorio Amedeo II. Molte pieghe in penombra, e molte luci radenti, sono state chiarite per Tommaso dai carteggi, analizzati dal Ricotti, 1869, dal Claretta, 1868-69; in anni più moderni da Romolo Quazza, 1941; di recente Mario Zanardi S.J. (1979)[6], ha arricchito i rapporti del principe Tommaso valutandoli dalla parte del Tesauro, personaggio chiave, sul punto allora di attrezzare il suo occhio di osservatore politico a diretto contatto con la guerra europea e con l'intrecciata guerra civile culminata tra i principi cognati; e qui il letterato troverà materia robusta per affilare la retorica che lo porterà al racconto storico. Tesauro scarta dalla sua ottica l'osservazione naturalistica che invece interessava il Boetto incisore e il Molineri negli affreschi per il Palazzo Taffini. Le loro fonti erano infatti presso i maestri caravaggeschi, ma anche presso gli olandesi, il Miel ad esempio, che aveva illustrato dal 1640 il *De bello Belgico* di F. Strada, un tipo di ritratto ravvicinato e realista come solo gli olandesi della generazione del 1630 erano in grado di offrire: contava soprattutto, nella resa di quella battaglia, l'insieme, formicolante di particolari riconoscibili: gli eserciti sempre in movimento, le incursioni lungo confini incerti; gruppi a diaspora per cogliere da vicino gli scontri iterati, a incastro, e insieme le fatiche di un viaggiare continuo che era parte della battaglia, prima e dopo, armi pesanti ma anche masserizie, tende e coperte, al seguito dei cavalli.

Un altro filo, riguardando gli affreschi di Palazzo Taffini, ci porta anche più all'interno delle stanze di Vittorio Amedeo I. Ed è il dossier di documenti che riguardano gli *Inventari* del guardaroba[7], le vesti per cerimonia, per casa, armature e armi; accanto, elenchi puntualissimi per le bardature dei cavalli ducali. È un commento al massimo aderente ai particolari fissati dal Molineri, e val la pena riprodurre quelle pagine per intero. Con i vestiti sono elencati velluti e tappezzerie, con preferenze da parte di Vittorio Amedeo per il velluto fondo oro a fioraggi grandi cremisi, mentre Cristina sceglieva stoffe alla cinese, anche per i mobili; per il duca ancora damaschi di Venezia, sattino di Milano ondato, color opale, e molti passamani d'oro e allamari. Il letto di perle, completo di tendine, «buonegratie» e pante, era ricamato d'oro e d'argento; altri letti, definiti alla China, certo per i rivestimenti che si abbinavano alle poltrone. Un capitolo a sé per i manti del duca, e per le vesti degli araldi: con distinzioni per l'abito dovuto all'Ordine dell'Annunziata, o per il Manto di San Michele; numerose le casacche, di velluto cremisi, altre con passamano d'argento per gli archibuggieri a cavallo — e si riconoscono negli affreschi di Palazzo Taffini.

[*Segue a p. 263*]



Inuentaro delle robbe, che si sono trouate nella Guardarrobba della fu S.R.A.

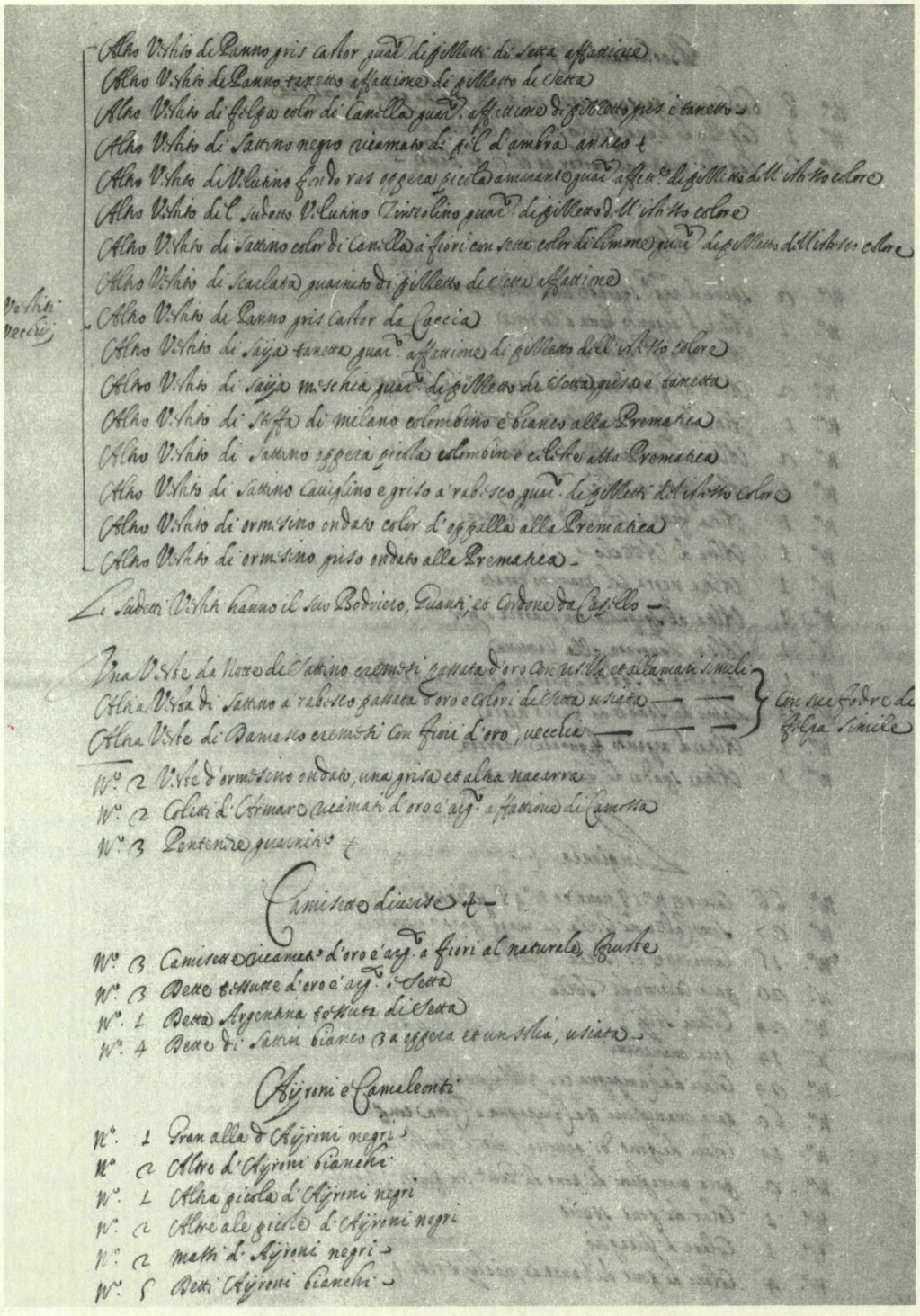
Robbe p Tappizzarie e Mobili integre &

Rb. 208 Veluto di Venetia solio cremesi -
Rb. 71 1/2 Veluto fondo d'oro a fioraggij grandi cremesi
Rb. 30 1/2 Veluto fondo d'oro cremesi e fioraggij piu piccoli
Rb. 43 Altro Veluto fondo d'oro cremesi del medemo del mobile di S.R.A.
Rb. 60 Inpezze N.o 2 di Damasco cremesi spolinato a Corone d'oro -
Rb. 1575 Sattino della China p Tappizzarie
Rb. 66 Tabbi celeste di Mirafiore
Rb. 87 1/2 Altro Tabbi p Colone -
Rb. 36 Veluto di Venetia fondo d'oro fioraggij piccoli diuersi
Rb. 146 Damasco gialdo -
Rb. 48 Tabbi d'argento solio
Rb. 161 inpezze N.o 3 Tabbi con lama d'oro solij
Rb. 43 Tabbi d'argento color d'Isabella
Rb. 23 Tabbi di Venetia opera grande p Tappizzarie
Rb. 119 Rasetto celeste rigato di gialdo
Rb. 50 Vello bianco -
Rb. 63 Tabbi fondo d'oro
Rb. 640 Velli di Napoli diuersi colori p Tappizzarie -

Robbe integre p Vestiti &

Rb. 10 1/3 Felpa rasa grisa -
Rb. 100 Inpezze N.o 4 Tabbi d'oro et arg.to di Venetia spolinato richiss.mo
Rb. 5 1/2 Altro Tabbi di Venetia simile d'una Veste di madama Reale
Rb. 35 Damasco di Venetia cremesi spolinato d'oro p due Veste -
Rb. 28 Veluto fondo d'arg.to gri di Lin p Veste
Rb. 12 1/2 Felpa rasa nacarra
Rb. 12 2/3 Veluto fondo d'argento
Rb. 46 1/3 Sattino di milano Isabella e celeste
N.o 2 Schirpe una tutta arg.to altra oro et arg.to e setta
Rb. 30 - ormesino di milano ondato color d'oppala
Rb. 30 - ormesino griso e negro -
Rb. 5 Sattino di Venetia negro passato di setta

141. *Inventaro... Guardarobba della fu S.R.A.* [*Vittorio Amedeo I*], 1637.
Torino, Archivio di Stato.



142. *Inventaro... Guardarobba della fu S.R.A.* [*Vittorio Amedeo I*], 1637. Torino, Archivio di Stato.

143. Antonio Molineri, Affresco con la battaglia di Mombaldone vinta da Vittorio Amedeo I. Savigliano, Palazzo Taffini d'Acceglio.

144. Antonio Molineri,
L'aula regia
con l'assedio di Verrua,
le battaglie
di Crevacuore
e di Mombaldone.
Savigliano,
Palazzo
Taffini d'Acceglio.

145. Antonio Molineri, L'espugnazione della Pieve. Savigliano, Palazzo Taffini d'Acceglio.
146. Antonio Molineri, La battaglia di Tornavento. Savigliano, Palazzo Taffini d'Acceglio.

147. Antonio Molineri, Il duca Vittorio Amedeo I nella battaglia della Pieve. Savigliano, Palazzo Taffini d'Acceglio.

148. Antonio Molineri, Il duca Vittorio Amedeo I nella battaglia di Mombaldone. Savigliano, Palazzo Taffini d'Acceglio.

149. Antonio Molineri e Giovenale Boetto, La Gloria del duca Vittorio Amedeo I e la quadratura della volta con trofei. Savigliano, Palazzo Taffini d'Acceglio.

150-151. Giovenale Boetto, Particolare della volta con le iniziali di Vittorio Amedeo I e trofei militari con imprese. Savigliano, Palazzo Taffini d'Acceglio.

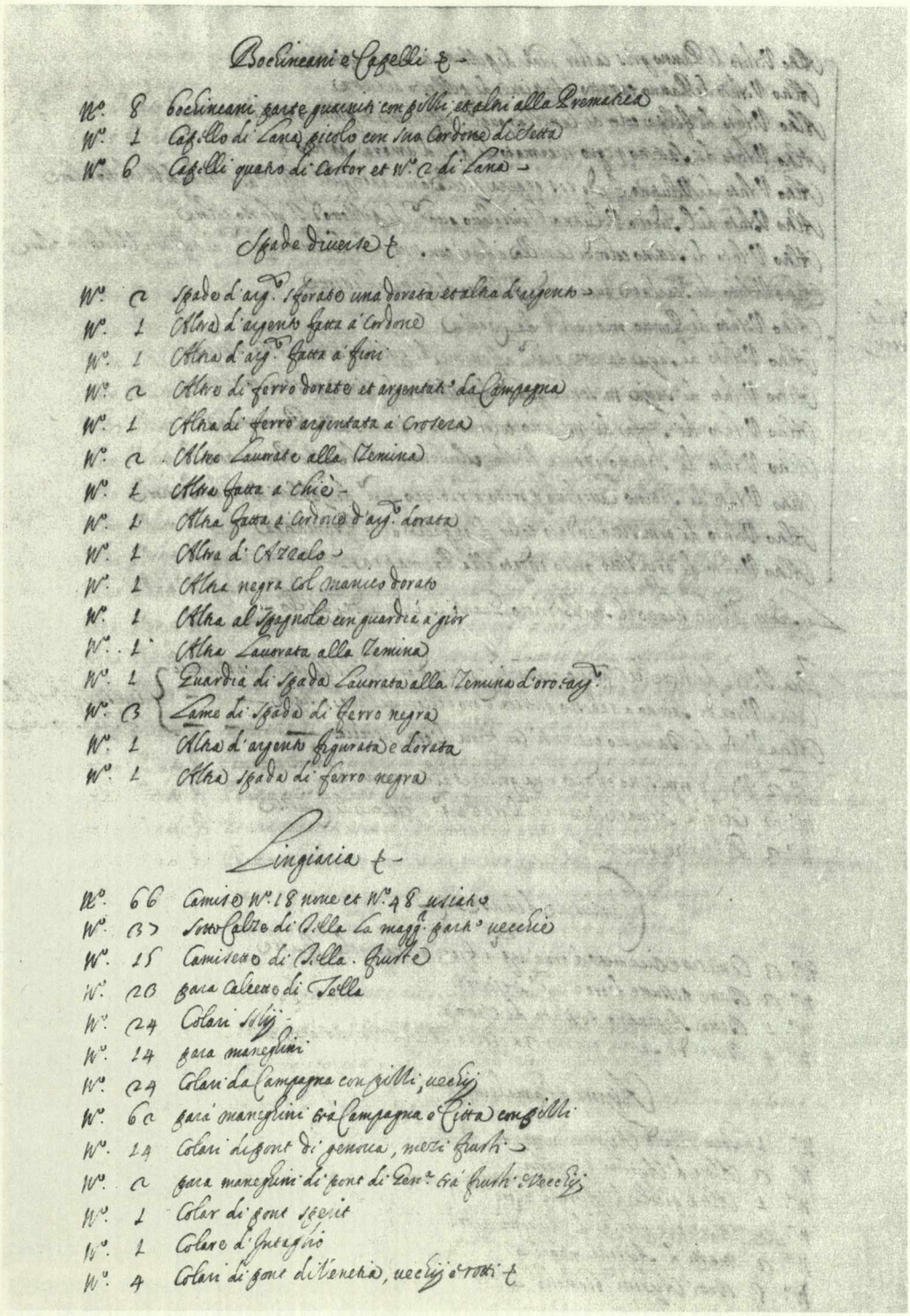
IACTÆ CRESCIT
MOTOS PRÆSTAT COMPONENS

152-153. Antonio Molineri, Lo stemma ducale;
Il duca Vittorio Amedeo I a Crevacuore.
Savigliano, Palazzo Taffini d'Acceglio.

154. Jusepe Leonardo, Il duca di Feria libera Breisach, 1635.
Già Madrid, Salón de los Reynos al Buen Retiro, ora Museo del Prado.

155. Antonio Molineri, L'assedio di Verrua (particolare).
Savigliano, Palazzo Taffini d'Acceglio.

VRBEM NOVAM
TAVRINO ADIVNXIT



Bochincani e Capelli &c.

N.° 8 bochincani parte guarniti con pilli, et altri alla Prematica
N.° 1 Capello di Lana picolo con suo Cordone di Setta
N.° 6 Capelli quatro di Castor et N.° 2 di Lana

Spade diuerse &c.

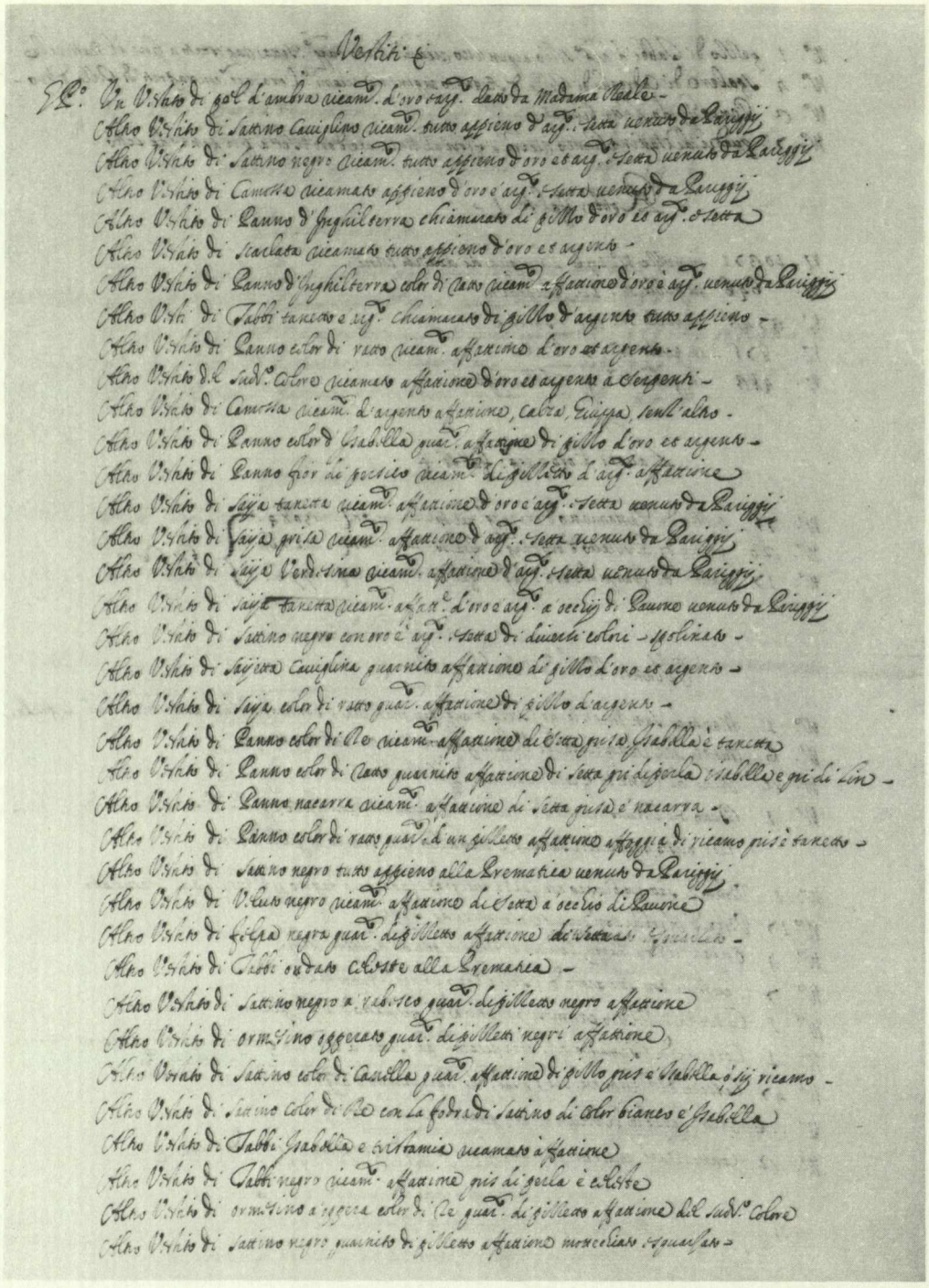
N.° 2 Spade d'arg.to sforate una dorata et altra d'argento
N.° 1 Altra d'argento fatta a Cordone
N.° 1 Altra d'arg.to fatta a fiori
N.° 2 Altre di ferro dorate et argentate da Campagna
N.° 1 Altra di ferro argentata a Crosera
N.° 2 Altre Lauorate alla Zemina
N.° 1 Altra fatta a chiè
N.° 1 Altra fatta a Cordone d'arg.to dorata
N.° 1 Altra d'Azzalo
N.° 1 Altra negra col manico dorato
N.° 1 Altra al Spagnola con guardia a gior
N.° 1 Altra Lauorata alla Zemina
N.° 1 Guardia di Spada Lauorata alla Zemina d'oro e arg.to
N.° 3 Lame di Spada di ferro negra
N.° 1 Altra d'argento figurata e dorata
N.° 1 Altra spada di ferro negra

Lingiaria &c.

N.° 66 Camise N.° 18 noue et N.° 48 usiate
N.° 37 Sotto Calze di Tella la magg.r part.e uecchie
N.° 15 Camisette di Tella. fruste
N.° 23 para Calcette di Tella
N.° 24 Colari solij
N.° 14 para maneghini
N.° 24 Colari da Campagna con pilli, uecchij
N.° 62 para maneghini tra Campagna e Citta con pilli
N.° 14 Colari di pont di genoua, mezi frusti
N.° 2 para maneghini di pont di Gen.a tra frusti e uecchij
N.° 1 Colar di pont sperit
N.° 1 Colare d'Intaglio
N.° 4 Colari di pont di Venetia, uecchij e rotti &c.

156. Antonio Molineri, L'espugnazione di Bestagno. Savigliano, Palazzo Taffini d'Acceglio.

157. *Inventaro... Guardarobba della fu S.R.A.* [*Vittorio Amedeo I*], 1637. Torino, Archivio di Stato.



158. *Inventaro... Guardarobba della fu S.R.A.* [*Vittorio Amedeo I*], 1637. Torino, Archivio di Stato.

Per l'abito ordinario e per la caccia — erano inventariati nel 1647 in numero di 52 — era d'uso la pelle; uno, color d'ambra ricamata d'oro e d'argento, era stato regalato da Cristina; altri di sattino, altri ancora di panno d'Inghilterra, ed era precisato il colore: tanetto, oppure color di ratto, color di Isabella, color di fior di persico, color di re, color castoro, cannella; molto velluto negro, e poi il tabbi, taffetà ondato e marezzato, e l'ormesino.

Per parecchi era indicata la provenienza, ad esempio «venuto da Pariggi». Un buon corredo anche di piume, ayroni, bianchi e negri; infine manichini e camicie, collari di pont di Venezia — uno appare nel Ritratto di mano della Garzoni —; altri pizzi, molti, sono indicati «di Fiandra».

Una intera sezione quella degli argenti, accanto all'arredo del Valentino e della Villa, presenta modelli importanti anche per gli oggetti d'uso privato, per i Bacini d'argento per lavar le mani; fiaschi e relativi scodellini d'argento da tener acqua per li denti, baciloni grandi per il bagno; candellieri e vasi dorati ossia Ayghiere, cocomari e sigillini (erano riservati alla camera; per altri servizi, più consistenti, ricorre altro inventario, con indicazione delle once). Un'attenzione particolare per il fornimento dei cavalli e dei muli; selle di vacchetta di Russia, altre d'Inghilterra, con l'arme di S.A.R. In chiusura i vestiti da Turco e all'Indiana, per feste, con decorazioni a fiori, oppure in bianco e oro e bianco argento; altre alla zingara, ed erano maglie o tessuti leggeri, come la «pelle alla cingana d'ortica gialla». Molineri aveva scelto dal vero. Ritroviamo negli affreschi, nei primi piani dei cavalli, il profilo di giugulari e garresi, dorsi e lombi tirati a lucido, groppe e code immense; ogni stinco, nodello, pastoia, ogni piede e zoccolo è rilevato e riconoscibile. Come nell'armeria ducale, anche per questi cavalli era possibile trovare il nome giusto, quello che li distingue nella Spesa di Bocca; e potevano stare alla pari con le cavalcature degli spagnoli, altrettanto «dal vero» nelle Battaglie del Salón de los Reynos.

In Palazzo Taffini, a Savigliano, la sequenza delle Vittorie sembra voler includere in realtà un solo primo attore, appunto il duca, sul cavallo pezzato e su quello bianco, o su quello morello; gli altri gravitano intorno a lui. Al Buen Retiro emerge invece tutta una storia di diplomatici e di maestri di campo, da Ambrogio Spinola al duca di Feria.

Intorno al duca piemontese si erano catalizzate, in più, immagini dinastiche per i fasti della Casata: negli sguanci angolari colonne ravvicinate, timpani e trabeazioni assemblate, aste, lance e trofei, bandiere militari — compresa quella turca — e poi figure allegoriche in finto bronzo, puttini reggicartiglio con emblemi; si riconosce la mano del Boetto, con il caratteristico segno concreto, fisionomie senza alterigia, anzi una punta di malinconia, quella tipica di tante sue incisioni, e altrettanto autografa di lui la struttura dei capitelli compositi, esattissimi; a conclusione il coronamento ad archi scorciati, un vero capolavoro illusivo del Boetto scenografo-architetto sul punto di esibire una cultura di marca romana, ripresa dalle volte di Palazzo Montecavallo al Quirinale e da

quella Rospigliosi, ma impostando un suo Trionfo, con la Fama, e sul cocchio la Vittoria alata, intorno puttini, gli stessi che si ritrovano nelle incisioni realiste, qui con palme e insegne di pace, altri sulla trabeazione a sostenere le lettere viridarie a caratteri mobili, in palme intrecciate, per Vittorio Amedeo I: era un'idea agreste, offerta al duca come una festa memorabile, in una delle piazze antiche della provincia.

Un dato per la precisazione cronologica, per il salone di Palazzo Taffini, oltre che dall'insieme del Salón de los Reynos concluso nel 1635, è offerto dalla data di morte di Vittorio Amedeo I, avvenuta nel 1637; e anche più stringente il 1642, anno della pace tra i cognati, che aveva permesso di pensare finalmente a decorare il Palazzo; altra preziosa annotazione è nel *Cerimoniale Scaravello*, alla Biblioteca Reale di Torino, che sottolinea nel 1645 una visita della corte al Palazzo Taffini e al suo salone. In quell'arco di tempo gli affreschi del Molineri, per la celebrazione di Vittorio Amedeo I, trovano la loro giusta collocazione storica.

[1] Per le incisioni del Boetto cfr. la bibliografia citata in cap. 3, nota 8. Va citato ancora il confronto significativo con i ritratti incisi da Claude Mellan, ad esempio quello per il Peiresc, del 1637.

[2] Il rapporto tra gli affreschi di Molineri in Palazzo Taffini e le Battaglie del Salón de los Reynos a Madrid è stato per la prima volta avanzato per parte mia, con una decisiva discussione di Roberto Longhi, sui punti più diramati per il passaggio dal manierismo escurialense al momento dominato da Velázquez, in «Paragone», n. 141, 1961, *L'autunno del Manierismo alla corte di Carlo Emanuele I e un arrivo caravaggesco*. Per il Salón de los Reynos è un contributo storico eccezionale in J. BROWN, J. H. ELLIOTT, *A Palace for a King. The Buen Retiro and the Court of Philip IV*, Yale University, 1980 (2ª edizione 1986).

[3] Nuovi documenti per Maria di Borbone-Soissons sono appunto pubblicati da J. BROWN, J.H. ELLIOTT, *op. cit.*

[4] Oltre alle Battaglie citate, il salone di Palazzo Taffini aveva condensato memorie araldiche, con motti e stemmi meditati: sotto il cornicione il fregio araldico con i quarti di Vittorio Amedeo I re di Cipro, di Gerusalemme e di Armenia; le armi alternate agli angoli con quelle di Savoia-Francia di Madama Reale, che univa i Gigli d'argento in campo azzurro allo stemma sabaudo. Per Vittorio Amedeo I, oltre alle trattazioni di Ricotti e del Carutti, cfr. S. FOA, *Vittorio Amedeo I*, Torino 1930; ID., *Il trattato di Rivoli*, in «Bollettino storico-bibliografico subalpino», III-IV, Torino 1926 e 1931; G. AMORETTI, *Il ducato di Savoia dal 1559 al 1713*, II, Torino 1985. Va ora aggiunto il contributo di W. BARBERIS, *Le armi del Principe*, Torino 1988.

[5] Per gli affreschi di Antonio Molineri, cfr. A. BAUDI DI VESME, *Schede* cit., Torino 1966; C. NOVELLIS, *Biografia di illustri saviglianesi*, Torino 1840; C. TURLETTI, *Storia di Savigliano*, Savigliano 1883; A. OLMO, *Mostra di G. A. Molineri*, Borgo San Dalmazzo 1958; V. MOCCAGATTA, *Avvio ad una revisione critica delle opere di G. A. Molineri*, in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», XII-XIII, Torino 1958-59; A. GRISERI, *Un incisore della realtà: Giovenale Boetto*, in «Paragone», 143, 1961; ID., in catalogo *Mostra del Barocco Piemontese*, II, Torino 1963; N. GABRIELLI, *Galleria Sabauda. Maestri italiani*, Torino 1971; A. OLMO, *Arte in Savigliano*, Savigliano 1978.

[6] Importante il contributo di M. ZANARDI, *op. cit.*, a cui si può affiancare la seguente lettera del principe Tommaso esemplare per cogliere l'impegno del principe favorevole al duca nell'anno 1633. «Il principe Tommaso di Savoia a Vittorio Amedeo I da Chambéry, 11 novembre 1633 [Archivio di Stato, Torino, Lettere del principe Tommaso, mazzo V]: Ricevo hoggi con la venuta del conte della Valdisera i spacci et avvisi che V.A.R. si è compiaciuta mandarmi in tempo che io ero per spedir il spaccio del conte di Druent con li avvisi di Lione, Borgogna et Fiandra i quali confrontano, come V.A. vederà, con quelli di Milano, et da tutti si vede manifestamente che le armi imperiali cominciano ad avere la fortuna

favorevole et in conseguenza dell'ultima vittoria del Valdenstein et dei progressi del duca di Feria senza si può dir oppositione si devono attendere ogni giorno nuove simili et di maggior conseguenza, sopra di che io anderò accennando et circa li altri punti quello mi par di rappresentare a V.A. conforme mi dettarà il mio debol giudizio continuando i progressi dell'armi imperiali conforme all'apparenza grande che vi è, non è dubbio che in pochissimo tempo i svedesi e protestanti di Allemagna saranno costretti, come dissi ultimamente, o di far la pace, o di ritirarsi, o andarsi perdendo a poco a poco, et qualsivoglia di questi accidenti causarà la tregua d'Holanda, il che seguendo in tutto o in parte non vi è dubbio che li imperiali et spagnuoli saranno in stato non solo di temere, ma di attaccare i francesi, dai quali pretendono causato tutto il danno patito sin'hora et che se li va sempre preparando. A questo Valdenstein vi è totalmente portato odiando i francesi come si sa, et se non lo vogliono far apertamente non li mancano pretesti di far come hanno fatto i francesi sinora, come sarebbe Monsieur et la Regina Madre, il duca di Lorena.

... Il conte della Valdisera mi ha fatto relazione delle caccie di V.A. Qua si va godendo il tempo quando ce lo permette, essendo stato da un pezzo in qua pessimo. Jeri presi un cervo et il giorno di S. Umbert un daguet qual si negò nell'Isera et non lo potessimo ricuperare crescendo l'acqua a vista d'occhio et andò a passare nelle rovine della mina di Monmeliano vicino alla porta della villa et dentro quella di faubourg et avessimo la pioggia tutto il giorno addosso...

Di Ciamberì li 11 novembre 1633
Hum. ubb. et obbl. fratello e servitore
F. Tommaso».

Ancora in rapporto a Richelieu, significativa la lettera seguente, relativa alla Sindone e alle repliche allora desiderate, richieste tramite il padre Joseph, eminenza grigia. «Il padre Monod a Vittorio Amedeo I: ... J'envois à V.A.R. la lettre que m'a écrit le révérend père Joseph touchant le portrait du S. Suaire, que monsieur le cardinal de Richelieu désire, afin qu'il plaise à V.A. de considérer que c'est d'Elle qu'il attend cette faveur et non de l'enlumineur, du quel il pourrait avoir tant d'immages qu'il voudrait, sans recourir à ses grâces. Il désirerait donc que V.A.R. permette qu'on en fit une sur l'original même, soit en tafetas, soit en la façon que V.A.R. ordonnera, sur quoi j'attendrais l'honneur de ses commandements, et lui fais très humble révérence.

A Turin ce 15 juillet 1636».

[7] Per il guardaroba di Vittorio Amedeo I, oltre i documenti d'archivio citati, cfr. A. MANNO, *Documenti per una storia del vivere e del vestire in Piemonte*, in «Curiosità e ricerche di Storia Subalpina», II, Torino 1876; R. LEVI PISETZKY, *Storia del costume in Italia*, Milano 1966. Utile il confronto con i Ritratti, ora al Castello di Racconigi, che attestano un'attenzione singolare per le stoffe raffinate, in cui pare di riconoscere acquisti da Parigi, oltre ai ricami di mano di Giulio Cesare Homa, attestati da pagamenti (cfr. A. BAUDI DI VESME, *Schede* cit., Torino 1966).

Un interessante documento per il costume è in una lettera dello Scaglia di Verrua da Madrid in data 1° gennaio 1629, che ha il pregio di riprendere al vivo un colloquio con la contessa di Olivares: «La Sig. Contessa di Olivares mi caricò di dire a V. A. per sua parte, che si meravigliava, che vestisse alla francese, io li risposi ciò che conveniva in buoni termini, poi trattando della diversità delli habiti li dissi in ridendo, che m'ero trovato nel Gabinetto della Regina di Francia, dove essendoli stato portato il ritratto del Re suo fratello, lo fece nasconder, acciò la Corte non si ridesse del modo, nel quale era vestito, che però ognuno trova a dire al compagno; concluse però, che la Regina inviarebbe un habito alla spagnola a Madama Ser.ma. Io li dissi che il favore sarebbe ben ricevuto e stimatissimo ma che nel habito francese le Dame non perdevano ciò, che sempre procurano, ch'è di parer belle, che però quelle che sono bellissime come queste Principesse non faranno caso delli habiti» (Archivio di Stato, Torino, Lettere di ministri, Spagna, 1629).

Il capitolo di stoffe e arazzi tocca direttamente gli scambi con Parigi e con Roma, e coinvolge i regali offerti dal Mazzarino. Per una sintesi critica, con documenti discussi, per il rapporto della corte di Torino con il Mazzarino, cfr. G. DETHAN, *Mazarin. Un homme de paix à l'âge baroque 1602-1661*, Parigi 1981 (in cap. V, *Souveraines et favoris*).

Per l'intreccio delle committenze artistiche, tra Roma e Parigi, negli anni del Mazzarino, con rapporti che interessavano direttamente la corte sabauda, cfr. i vari contributi di M. LAURAIN-PORTEMER, in *Etudes Mazarines*, Parigi 1981, dove ricorrono elenchi di regali che poi raggiungono anche la corte torinese: si trattava di «galanteries», «bagatelles», cioè profumi, oli, acque di odore, pomate al gelsomino, scatole con vasetti di polvere e pomate, manteca, guanti alla frangipana, ma anche quadretti di Antonio della Cornia. Importante il rapporto dell'abate Elpidio Benedetti amico del Romanelli con il Mazza-

rino e il capitolo relativo al Bernini, per modelli di architetture note anche al Costaguta. Da Parigi arrivano in quegli anni a Torino stoffe, per il duca Vittorio Amedeo I, nel 1634 (cfr. nel volume citato il capitolo *Mazarin militant de l'art baroque au temps de Richelieu 1634-1642*), e come il Mazzarino, anche l'abate Mondini a Roma acquista per il duca di Savoia tappezzerie — in oro, argento e seta — nel 1632 (A.S.T., Lettere di ministri, Francia, 31, mazzo 2).

Le battaglie affrescate in Palazzo Taffini si riferivano a un capitolo che risulta decisivo, e proprio per Cristina. Costretto dal Richelieu al Trattato di Rivoli, Vittorio Amedeo I si impegna nel 1635 a sostenere la Francia contro gli spagnoli in Lombardia. Le vittorie toccano gli anni dal 1635 al 1637, finché, nel settembre 1637, muore a Vercelli. Cristina, tutrice del duca, il piccolo Francesco Giacinto, è contestata dai cognati, il cardinal Maurizio e il principe Tommaso: si innescano i due partiti, dei madamisti filofrancesi e dei principisti filospagnoli. Come ha sintetizzato con una traccia critica illuminante lo Stumpo (1985), «nel loro schierarsi contro la reggenza è difficile tuttavia trovare un vero movente politico. Se ufficialmente essi si muovono per difendere l'indipendenza del ducato dalla pesante ingerenza francese, la loro dipendenza dalla Spagna è ancora più totale e imbarazzante di quella di segno opposto della duchessa. Tutte le loro azioni, in primo luogo quelle militari, saranno infatti condizionate non tanto dalla volontà di Madrid, quanto da quella dei generali spagnoli e del Leganés, governatore di Milano. Il vero fine che muove in realtà i principi è semplicemente quello di arrivare ad una divisione del potere che assicuri loro un peso non solo sul piano politico ma anche su quello economico-sociale. E, nella guerra "civile" che seguirà, giustamente il Quazza ha visto i due partiti muoversi senza motivi politici generali, strumenti in sostanza d'una corsa al monopolio della sovranità dello Stato, e i cui seguaci sono spinti altresì da interessi privati di potere o guadagno. Più seria invece appare la condotta politica di Cristina che, pur avendo scelto, del resto ovviamente come sorella di Luigi XIII, l'alleanza francese, cercherà sempre, anche nei momenti più difficili, di mantenere una sua personale indipendenza».

Balletti e ironia

«La politesse de l'esprit consiste à penser
des choses honnêtes et délicates».
FRANÇOIS DE LA ROCHEFOUCAULD, *Maximes*.

Cristina di Francia ha al suo attivo, a Torino, anche il risultato assoluto toccato dal teatro. Con la sua persona offre un fulcro a quello spazio che era sostenuto dal conte Filippo San Martino d'Agliè, protagonista di quei *Menus plaisirs* e della Festa in grande, immerso in una sorta di laboratorio stratificato, sul punto di filtrare nel Balletto [1] la metafora politica con il gioco, alternando sfumature erotiche e altre disinibite. Quel loisir creativo è in grado di alleggerire non solo le allegorie «storiche» del Tesauro, ma anche il simbolismo irrigidito, ultra celebrativo, che ormai funzionava come un paravento alienante, negli anni della crisi dell'assolutismo vissuta da Carlo Emanuele I, dopo il 1620. Si scopre sul palcoscenico un momento autonomo: funzioneranno ancora i riferimenti politici, ma si scalfisce la Città ideale con un itinerario più divertente: ancora obelischi e piramidi, ma anche molti pergolati; ancora panneggi e sete, ma ritagliate nel costume di scena; protagonista il colore, con sfumature che dovevano essere interpretate di volta in volta: niente è codificato ab antiquo; la stessa mitologia è trafficata e assemblata in arrangiamenti a sorpresa, con finezze sorprendenti.

Il Balletto rientra nel nuovo clima e guida all'interno dei giardini ducali attraverso sentieri spericolati. L'itinerario passa dal Castello del Valentino alla Villa di Cristina, e riesce a scartare abilmente la piazza ducale riservata ai tornei, e soprattutto il Palazzo Reale. È un capitolo fitto, e si capisce che Filippo d'Agliè si fosse dedicato a tempo pieno, dividendo la fatica con il calligrafo di corte, il Borgonio [2]. Era infatti troppo importante riuscire a non disperdere quei testi, anzi a presentarli con le illustrazioni che avrebbero tramandato la trovata delle scene e dei costumi.

La miniatura dei codici si prestava a restituire quella bellezza leggera, studiata in trasparenza; il fondo avoriato era il milieu adatto a creare l'assenza di una prospettiva perentoria, vincolante; il conte d'Agliè desiderava ricreare un percorso musicale, aperto alla percezione sensibile che avrebbe evitato ogni

impianto celebrativo logorato dalla tradizione. La duchessa deve trionfare, ma in un giardino giocoso, da cui è bandita la teologia del Tesauro erudito. Il colore si appoggia, come qualità visibile, al mezzo diafano offerto da quello spazio teso: ne derivava una luce tranquilla, persistente e riposante, una sorta di letizia polifonica, che costituiva la sorpresa barocca di nuovo tipo. Per raggiungere questa forma, e questo ordine, Filippo d'Agliè aveva discusso certo con Cristina; ma cesure e passaggi erano stati elaborati da lui, in prima persona, confrontandosi con una lunga durata — quella del teatro inglese — offerta in abiti nuovi. Il teatro a Torino avrebbe riunito la corte e le antiche famiglie, e avrebbe avviato lo scambio con i cognati difficili; era un filo intelligente che poteva stringere nodi preziosi, al pari delle feste di caccia nell'età che sarà di Carlo Emanuele II e di Maria Giovanna Battista di Savoia-Nemours, dopo il 1660. Sulla scia della «cultura di palazzo» che lo zio Ludovico d'Agliè aveva vissuto a Roma nel teatro del cardinal Maurizio, il conte Filippo cerca a Torino una sua linea, e sceglie il balletto. Aveva di fronte una tradizione illustre, coltivata da letterati importanti, gli amici di Carlo Emanuele I e del cardinal Maurizio. Ma aveva preferito altri ingredienti, presi dal teatro giocoso, dalle ballate orchestrate sul ritmo prezioso della musica di corte; con lui l'andante della metafora si sarebbe rivestito con abiti pittoreschi, i costumi confrontati con i modelli francesi e inglesi, più coltivati e insieme più liberi; e così i versi all'apparenza improvvisati, erano in realtà ironici e scoperti, su un versante che coinvolgeva l'autore e più personaggi, il cardinal Maurizio e la stessa Cristina, oltre all'entourage della corte.

Per le sue giostre, per i tornei e i balletti, Ludovico d'Agliè [3] aveva scelto soggetti retorici come *Il soccorso di Rodi, Il giudizio di Flora*, nel 1619 e nel 1620, ma anche *Le deità celesti, aeree maritime et infernali*, nel 1621. A questo periodo risale, con buone probabilità, anche un soggetto esotico offerto a Cristina, con il *Balletto de i sette Re della China*, mentre Filippo d'Agliè esordisce a Roma nel 1624 con una caccia pastorale, dedicata a *Bacco trionfante dell'Indie*, recitata dai paggi del serenissimo cardinal Maurizio per il compleanno di Carlo Emanuele I.

Altra festa per il duca, e simile soggetto superlativo, con il *Prometeo che rubba il fuoco al Sole*, in versi abili di Filippo, abbastanza scontati per la Fama che esordisce:

> «Sotto un gemmato vel dispiego l'ale
> carca d'alti trofei, grave e leggiera,
> e de l'opre più rare dispensiera
> stendo l'Eterno vol Fama immortale».

Nel 1628, per il Natale di Cristina, una festa memorabile, con *La nave della felicità*, che aveva stupito un esperto numero uno di spettacoli in musica, un conoscitore di tornei e giostre e balli, il gesuita lionese Claude-François Mé-

159. Tommaso Borgonio, Frontespizio per *Hercole et Amore*, ballato il Natale di Madama Reale, Chambéry 1640. Torino, Biblioteca Reale, St. P. 952.

nestrier; studioso di coreografie, non aveva esitato ad ammettere: «Il ne s'est guère vû de feste plus complette, plus magnifique et plus agréable que celle là». Erano entrate in scena macchine ingegnose, per il Vascello della Felicità, con dentro una tavola per quaranta persone servite da Tritoni; altre quattro macchine per gli Elementi, e la sala si era riempita d'acqua! Lo stesso anno *La puissance d'Amour* indica il clima della corte e le nuove amicizie, con la padronanza del genere, il balletto. Calzava come un guanto: ormai Filippo d'Agliè era di casa, nel palazzo di Cristina; apprezzato come scenografo, musico e danzatore, era conosciuto anche a Parigi.

Nel 1631 il cardinal Maurizio, impegnato in negoziati a Monceaux, su richiesta di Maria de' Medici, accetta di alleggerire le discussioni politiche con una festa, e si affida al conte Filippo, tra la divertita diffidenza dei cavalieri francesi, convinti di fronte ai piemontesi «que c'étoient des montagnards, qui n'étoient pas assez polis pour rien faire qui pût divertir la Cour...».

Il conte d'Agliè — intùito e orecchie sensibili — trova un argomento affilato, *Gli habitatori de' monti*, con scene agresti, monti luminosi, ardenti, con

160. Tommaso Borgonio, Presentazione calligrafica per l'entrata dei due pastori, il Signor Baron de S. Ioire e Monsieur de Tornon, da *Hercole et Amore*. Torino, Biblioteca Reale, St. P. 952, c. 2.

eco e la Fama, personaggio «ridicolo», una trovata mozzafiato che porta le notizie della «canaille»; vestita da vecchia, cavalca un asino e gli parla senza mezze misure; esibisce trombe di legno, secondo il vecchio proverbio «à gens de village trompette de bois»:

> «Io vengo da lontan, da parti ignote
> né vi dirò ch'io sia ché mi vedete,
> ridente fama son senza quiete
> portatrice di ciancie, di carotte.
> Scorse ho del mondo ormai tutte le vie
> ond'è che 'l mio destrier stracco si sente
> e qui meco n'adduco istrana gente
> carca d'inventioni e di bugie».

A conclusione il balletto in grande, con magnifici costumi e danze; nessuna grossièreté, tanto attesa. La novità era l'aver imboccato la strada del riso e dell'ironia, nascosta nel ritmo delle entrate del teatro di corte. Di qui pren-

161. Tommaso Borgonio, Presentazione calligrafica per i due Cacciatori, il Marchese di S. Damiano e Monsieur d'Ottrì, da *Hercole et Amore*. Torino, Biblioteca Reale, St. P. 952, c. 16.

derà slancio il gioco in pelle di tanti altri versi sottili, ben valutati in questo senso da Mercedes Viale Ferrero (1963). La plaisanterie impedirà alla poesia di Filippo d'Agliè di essere presa sul serio, e di essere classificata tra le carte meritevoli. Si trattava di scherzi ben dosati, e anche coraggiosi — humour condiviso dall'autore e dai committenti, che erano, nel 1634, il cardinal Maurizio e Cristina —. Per il primo era allora entrata in scena *La Verità nemica delle Apparenze sollevata dal Tempo*, dove le Apparenze erano personificate da galline autentiche, e le menzogne dai galli; di qui versi onomatopeici reiterati, con una loro musica a sorpresa sostenuta in una sorta di mimo prezioso.

«Su gli albori mattutini
cot, cot, cot, cot, cot cantando
col cuccurrir s'inchini
e bisbigli mormorando
fra i sospetti e fra i Rumori
cu, cu, cu, cu, cu, cu, cu
salutiam del novo sol gli almi splendori».

[Les Coqs respondent]

«Faisant la guerre au silence
cot, cot, cot, avec nos chants
cette douce violence
ravit les Cieux et les champs
et nôtre inconstant hospice
cot, cot, cot, cot, cot cone
couvre d'apparence un subtil artifice».

Anche Cristina si prestava al gioco, nel suo balletto celebrativo del natalizio, Torino il 10 febbraio 1635: aveva anni ventinove e li festeggiava con uno splendido convito; il coro d'Allegrezze e di Piaceri invitava ognuno ai cristalli e alle ighiere d'argento; vini rossi e vini bianchi, guidavano i passaggi, come in un canto popolare:

«Beviam, beviam, fin che sia pien
di sì buon vin, il core e 'l sen.

Sù canti ogn'un di sete ardendo
le glorie al vin, e al gran Natal;
e à tal salute offra bevendo
un vin che picchi come stral.
Di Moncalieri, Casalborgon,
beviamo pur che tutto è bon,

mes chers amis, quand je m'enivre
je suis plus content que les dieux
et ce q'on appelle bien vivre
est le temps ou l'on boit le mieux,
beuvons, beuvons incessanment
de ce bon vin doux, et piquant.

Ferva pur Bacco d'ogni intorno
e beva, e canti ogni stuol;
coi brilli il vin dà lume al giorno
e 'l fiasco è chiaro come il Sol
qual pare a noi cotanto bel
perché ha 'l color del Moscatel.

Tout aussy tost que je m'éveille
si j'ay de l'apréhension
cest q'on ne casse ma bouteille
seul objet de ma passion
beuvons, beuvons...

Je ne veux vivre que pour boire
j'espère mourir en beuvant
et ne cherche point d'autre gloire
que manger, et boire souvent
beuvons, beuvons...».

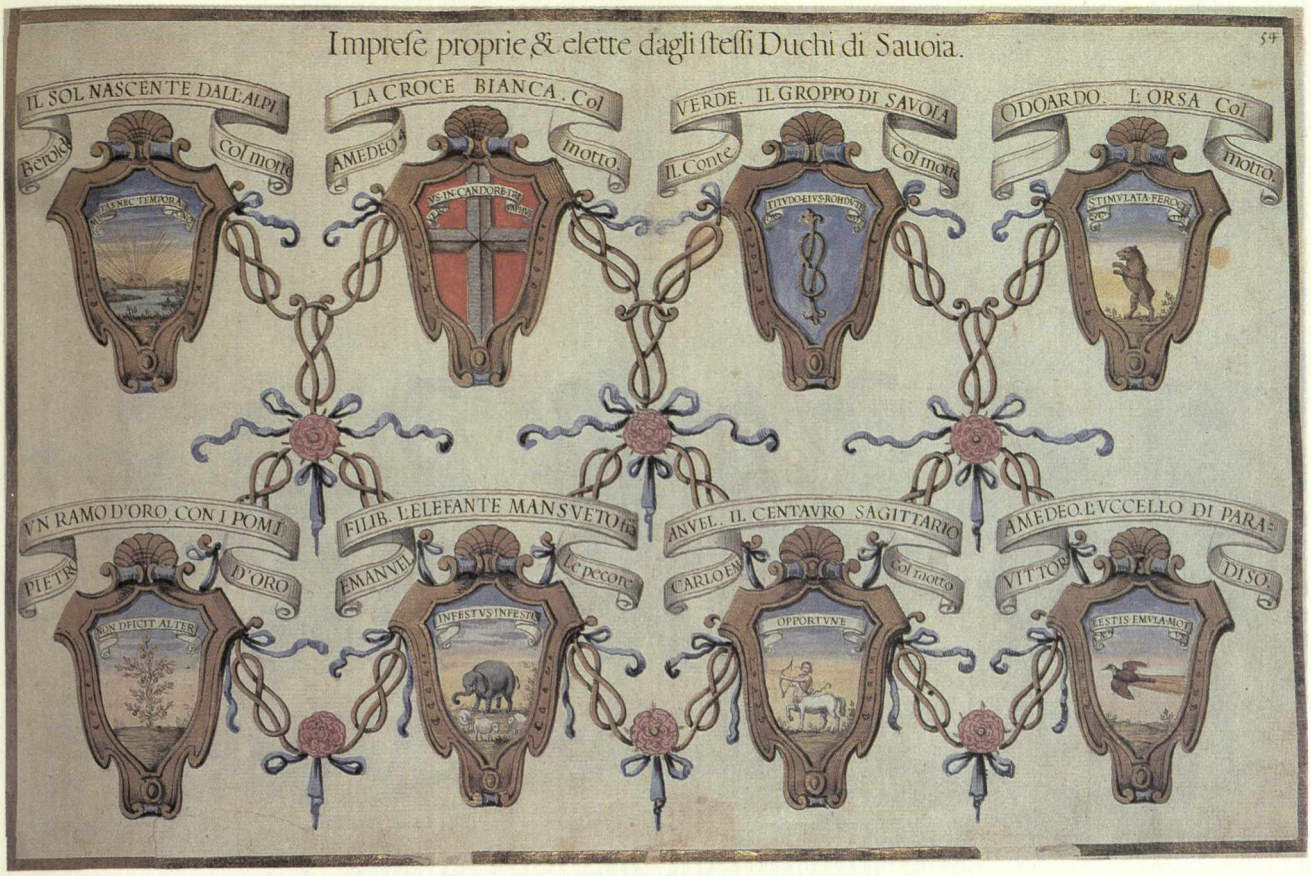
162. Filippo d'Agliè e Tommaso Borgonio, Il signor conte di Polonghera e Monsieur de Vovocourt, da *Gli Hercoli domatori de' mostri*, 1650. Torino, Biblioteca Reale, St. P. 949, c. 31.

Il quaternario dei Folletti — veri Amanti — e delle Streghe, concludeva scherzando lo spettacolo. L'invenzione dello scherzo, alleggerito in musica, sarebbe stato applicato anche ai balletti con soggetto eroico: la metafora di Filippo d'Agliè si sarebbe riconosciuta rispetto a quella del Tesauro anche per questo ingrediente, capace di muoversi in presenza di Paride, di Hercole espugnator delle Esperidi, escogitando per la duchessa le metafore colorate della Fenice e del Gridelino, il colore preferito, offerto da Iride in persona.

Alle varie chiavi di lettura — più d'una, e stratificate — per il teatro di corte a Torino, si può aggiungere, come ha sottolineato la Viale Ferrero, la chiave del teatro giocoso, tenuta saldamente dal San Martino. Con lui, ad andamento continuo e senza più interruzioni, il balletto riesce ad abbinare il tono politico, non troppo forzato e senza gli acuti delle metafore difficili, con il crescere lieve dello scherzo colorato, appoggiato ai costumi allegri, intelligenti, alleggeriti in chiave di parodia e di apparato prezioso; studiati in ogni particolare erano affidati al Borgonio per essere fissati negli album miniati e acquerellati, rifiniti con l'estrema perizia del calligrafo di corte.

163. Filippo d'Agliè e Tommaso Borgonio, Le coorti del ballettto, da *Hercole et Amore*. Torino, Biblioteca Reale, St. P. 952, c. 47.

L'analisi di Mercedes Viale Ferrero per i codici dei balletti ora alla Biblioteca Nazionale e alla Reale ha ricostruito ogni fila e ogni cronologia: erano anni difficili per la duchessa, quando, dopo la morte di Vittorio Amedeo I nel 1637, negli anni della guerra tra Francia e Spagna, Cristina aveva dovuto fronteggiare l'ostilità crescente dei due cognati, il cardinal Maurizio e il principe Tommaso, la loro opposizione alla reggenza di lei, in nome del figlio Carlo Emanuele II, mentre perdurava il loro appoggio alla parte spagnola, contro gli alleati francesi. La guerra civile a Torino aveva lasciato segni; il viaggio a Montmélian, per portare in luogo sicuro il piccolo Carlo Emanuele, affidato a don Felice di Savoia; Cristina sfuggita alla cattura nel luglio 1639, nella capitale in mano ai principi cognati; il suo incontro a Grenoble con il fratello Luigi XIII e con il cardinale di Richelieu — che richiedevano il trasferimento in Francia di Carlo Emanuele II — ne sono i riflessi più marcati. Sostenuta dal conte Filippo d'Agliè, Cristina rifiuta ogni compromesso. Da Chambéry, nel castello di Amedeo VIII, organizza la sua vita di corte; lo dice chiaro un balletto, per *Hercole et Amore*, il più antico tra gli spettacoli degli anni di Cristina, riprodotti nei



164. Tommaso Borgonio, Le imprese proprie et elette dagli stessi Duchi di Savoia, da *Gli Hercoli domatori de' mostri et Amore domatore degli Hercoli*, 1650. Torino, Biblioteca Reale, St. P. 949, c. 54.

codici a noi pervenuti. Conosciamo, su questo filo del gioioso cantabile, le uscite fuori porta della corte, le feste della duchessa, a Chambéry, a Fossano, a Rivoli (cena e balletto nel 1645); oltre quelle a Torino, al Valentino soprattutto. I Balletti fanno notizia nei Cerimoniali, e si segnalano anche i pranzi, i ricevimenti: nel 1644 a Rivoli, cena nella Galleria Grande del Castello; nel 1645 il Balletto con le tavole mobili per i quattro ducati, di Savoia, Aosta, Piemonte e Nizza. L'8 aprile pranzo al Valentino, in una primavera acerba. Le gite invernali mettevano a dura prova le carrozze, e il viaggio del cardinal Barberini a Cuneo, con la neve, era stato segnalato appunto nel cerimoniale; il cardinale era stato ospite del Turinetti nella Vigna, alloggiato nel 1648 al Valentino nelle stanze basse. L'incisore Boetto aveva celebrato l'entrata di Cristina a Savigliano nel 1637, con l'incisione; ora la festa sarebbe stata tramandata con gli album, al pari dei tornei di Luigi XIV. Si era fatta strada l'idea di edizioni come oggetti preziosi, pronti per essere sfogliati e offerti in una Wunderkammer più moderna e disinvolta.

Su quell'orizzonte era ormai chiaro che l'idea del Potere avrebbe trovato altri riflessi e sfumature, filtrata con i colori iridati suggeriti da Filippo d'A-

gliè. Era cambiato il modo di presentare la storia; rispetto alle grandi scene della Storia della vita di Maria de' Medici, la straordinaria sequenza degli affreschi di Rubens per l'appartamento parigino della regina, prima delle genealogie studiate appositamente per i Savoia dal Guichenon, era possibile alternare le stampe protagoniste con il Ritratto della duchessa Cristina, con i manichini delle coreografie sceniche, ed era una sorta di happening, sul punto di catalizzare su Torino l'attenzione delle capitali d'Europa, soprattutto Parigi.

Quel teatro si dimostra ben aggiornato sul preziosimo francese, e in qualche occasione anche in anticipo, per costumi che entreranno in scena nel gran torneo di Luigi XIV solo nel 1662. Nel loro insieme le scene torinesi si affiancavano alla pittura squisita orchestrata al Castello del Valentino e nella Villa di Cristina presso San Vito su ideazione dello stesso Filippo d'Agliè. Il balletto si offre in quegli anni come una cornice animata, monodica, legata al ritmo delle allegorie che gli affreschi — di mano dei Bianchi luganesi — alternavano su quelle pareti. In ogni caso emergeva il manierismo sottile che Filippo di San Martino, poeta e coreografo aveva tessuto e poi trascritto nel teatro e nei motti dedicati alle varie stanze.

Le ricerche di Margaret McGowan, di Mercedes Viale Ferrero, di Nathalie Lecomte, hanno fatto molta luce sul conte Filippo, attivo come protagonista sulla scena politica e tra le quinte ducali, e poi eclissato, dopo il 1667, con la morte e una decisa censura di Carlo Emanuele II, il figlio di Cristina; una situazione che si irrigidirà con Carlo Alberto e il suo moralismo dinastico, alla ricerca di santi e beati della casata, individuati tra luci e ombre nette. In quell'ottica, che confinava le memorie patrie tra neogotico e neoclassico e neoegizio, non c'era posto per Filippo d'Agliè e il suo teatro a favore di Cristina e del ducato sabaudo nell'età libera dell'assolutismo. Sarà studiata la poesia di Ludovico d'Agliè, ma non quella meno accademica e più estemporanea del nipote Filippo.

Che avesse ripreso dal cavalier Marino, dalle *Rime amorose*, da quegli endecasillabi preziosi, mischiando fonti francesi e inglesi, andrà ancora dimostrato, punto per punto. Ma è abbastanza chiaro. Altrettanto sicura la sua libera volontà di alleggerire il clima dell'allegoria con pezzi di bravura, magari con sortite di macchine e costumi, soprattutto con l'«esprit de finesse» di un autentico uomo di teatro, con il gusto della causerie e della conversazione, inserita a sorpresa e poi giocata al rallentatore, negli spettacoli di sua personale creazione. Certo i balletti e i loro piedistalli poetici e politici avevano una risonanza immediata a Parigi. E nel 1640, allo scadere dell'anno, il Richelieu ordina l'arresto del conte Filippo, nel mezzo appunto di una festa, in casa di un francese, il cavalier di Mompezat, tra gli stessi personaggi che avevano partecipato il 10 febbraio 1640, a Chambéry, al balletto di *Hercole et Amore*, con Carlo Emanuele, Filippo d'Agliè, don Felice, figlio naturale di Carlo Emanuele I, il conte di Polonghera, e appunto il signor di Mompezat.

165. Filippo d'Agliè e Tommaso Borgonio, Il Signor marchese di Caraglio e il conte Agostino delle Lanze, come Amedeo il Grande e Amedeo il Verde, da *Gli Hercoli domatori de' mostri*. Torino, Biblioteca Reale, St. P. 949, c. 60.

Gli argomenti dei balletti avevano a Torino un unico polo fisso, un argomento principe: Cristina. È il punto importante, che indica l'autore primo, Filippo d'Agliè, impegnato per i testi, le musiche, la scelta delle coreografie, la parte più alta e suggestiva. Il Borgonio esegue, da esecutore, trascrive le figurazioni, nei suoi mirabili acquerelli, con grande finezza e impegno, e lo ricorderà nelle lettere del 1666, stremato da debiti e fatiche per i rilievi architettonici e le cartografie richiesti per servire alle incisioni che avrebbero ritratto i monumenti della capitale e i paesi del Piemonte per il *Theatrum Sabaudiae*.

Ma spetta a Filippo d'Agliè l'idea unica di quel teatro, un omaggio dipanato al rallentatore, con versi giocati sul filo di una semplicità che poteva fare il verso al dialetto, quello torinese, con l'esibizione di una straordinaria raffinatezza di scene e costumi. I manichini che riconosciamo rivestiti dal calligrafo Borgonio, hanno tutti le stesse movenze, le stesse facce attonite, un ritmo appoggiato alla scelta dei colori, in sequenza meditata: giallo oro per gli Amori, stretti in reti di sete dorate, con le frecce che si sarebbero prestate, abilmente intrecciate, a figurare lo stesso emblema del conte Filippo; i verdi-pistacchio

per i giovani alati nelle scene del tempo Avvenire, per la *Fenice rinnovata* in onore di Cristina, per il suo natalizio il 9 febbraio 1644, dopo la riconciliazione con i cognati. I copricapi piumati rimandano al costume del giovane Luigi XIV in figura del Sole, e a Torino sarà impersonato da Carlo Emanuele II; così come le squadriglie dei cavalieri s'offrono al confronto con il carosello di corte, recitato a Parigi nel 1662.

Erano presenti, nella capitale piemontese, i soggetti esotici allora d'avanguardia: l'Eternità evoca in scena i popoli dell'Arabia, terra della Fenice; erano così approdati, in un giardino cinto dall'Alpi, gli Hiermini — il conte Filippo e Carlo Tomaso Isnardi di Caraglio — vestiti di piume colorate, con scimmie e pappagalli. Il Sole, appunto lo stesso Carlo Emanuele II, in età di anni nove, introduceva il balletto dei veri adoratori della Fenice; tra questi Filippo d'Agliè, l'autore del libretto, che non esitava a ricordare la sua prigione d'amore: il Tempo Avvenire è rappresentato da «putti vestiti di verde, alati e ornati di Farfalle i quali con una conocchia di bonbici cinti d'alta speranza vanno filando Serici Stami con pensiero di tessere telle sempre più felici»:

> «In serica prigion morir s'elesse
> Verme che dei suoi ceppi è tessitore.
> Quanto a lui somigliante hoggi è il mio core?
> Ne gli stami d'un crin carcer si tesse».

Il codice sarà tra i più riguardati, a Torino. I copricapi scelti da Guarini per i frontoni bizzarri delle finestre di Palazzo Carignano hanno molte origini, ma una poteva venire anche dalle scene dei balletti, appuntati dal principe di Carignano, l'intelligente committente dell'architetto. La festa per la *Fenice* del 1644 era stata memorabile: lo ha confermato la ricerca documentaria di Mercedes Viale Ferrero: costo lire 3870.19, con scene di Innocenzo Guiscardo, al servizio del cardinal Maurizio.

I balletti si inoltravano nelle stanze della duchessa e dimostravano di seguire da vicino la vita di corte; erano una sorta di cerimoniale dal vero, con particolari di prima mano: tre banchetti ad esempio figurano nelle scene del *Dono del Re del Alpi à Madama Reale*, recitato a Rivoli, il 10 febbraio 1645; riconosciamo il palco rialzato dove Madama Reale è servita, la tavola festosa con gli invitati, la corte, i paggi che armeggiano intorno alle anfore dei vini, ai piatti d'argento per le portate, preparate a lato; la scenografia era impegnata con le macchine che avrebbero spostato a metà della cena il palco ducale, con Cristina e le due figlie, Adelaide e Margherita, quando «al suono delle trombe sparirà la scena della Savoia e insensibilmente mosse le sedie e 'l palco ove sarà la persona di M.R. dall'occulta forza degli argani passeranno nell'altra stanza». La conclusione era affidata al balletto con i Popoli Habitatori del ducato.

E qui si incontravano costumi e mestieri: i Savoiardi, cacciatori di gelinotte, le galline reali simili al fagiano; le donne della Moriana, che «travagliano

166. Filippo d'Agliè e Tommaso Borgonio, Carlo Emanuele II e don Gabriele di Savoia, da *Gli Hercoli domatori de' mostri*. Torino, Biblioteca Reale, St. P. 949, c. 81.

il latte», le Monferrine vendemmiatrici, le Nizzarde abili nei profumi, con un omaggio a Cristina e al suo intendimento. Anche in questo caso si era rispettato l'uso stesso dei balletti di corte: i personaggi femminili erano impersonati da gentiluomini, Pietro Millet de Chales e il conte Francesco Maurizio Maillard de Tournon, vestiti «di satino celeste con reti, e fiocchi di lana d'argento alle spalle, al petto, e alle maniche», intenti a distillare essenze:

«Ho raccolto da fiori
a' lento fuoco i più soavi odori
e l'anime odorifere spremute
in quinta essenza, e liquida salute.
Così poter vorrei stillar le stelle
in sostanze più belle
il Sole stesso
in nettare immortale havere espresso
acciò ch'il paradiso
portaste nel bel sen, come nel viso».

In effetti Madama Reale faceva largo uso di essenze e di creme profumate; lo ricorda, per Cristina, Mademoiselle de Montpensier («je crois qu'elle s'est

gâté le teint par toutes les drogues qu'elle y a mises»); ma anche tra i pagamenti debitamente annotati nei Registri del Controllo finanze «ve n'è uno, giusto in data 2 dicembre 1644, per 18 once di "manteca" [crema] profumata di melangoli [arance amare] e gelsomini e 50 once di essenza, pure di melangoli e gelsomini, con relative "carafine e vasetti", consegnate a madama Reale dal conte Giorgio Turinetti, il quale ne aveva curato l'acquisto a Roma». Così il commento puntuale di Mercedes Viale Ferrero.

Le grandi quadriglie dell'*Oriente festeggiante*, al Valentino il 20 giugno 1645, avevano riunito la nobiltà attorno a Cristina e a Filippo d'Agliè, per festeggiare Carlo Emanuele II che rientrava dopo sei anni a Torino, e con lui il principe Maurizio e Ludovica, il nunzio pontificio e l'ambasciatore di Francia, il marchese di Roccavione, Giovanni Tomaso Birago, il marchese Alessio di San Martino di Parella di Brosso, il conte di Camerano, i conti Amedeo Isnardi di Caraglio, Carlo di Passerano, Maurizio di Moretta, Carlo Mazzetti di Asti, «armati di lucide corazze... in mano le zagaglie con veli bianchi, i loro cavalli leardi rotati, e nella targa d'argento l'impresa, cioè la croce bianca in campo rosso col motto *In candore triumphus*. Alludendo, che se già fu esaltata questa insegna per le illustri imprese contro i barbari, di nuovo hoggi gli Heroi Alpini oppongono il candor della croce del natal di S.A. Reale alle tenebre dell'eclissata Luna»: divampava tra turchi e veneziani la contesa che sarebbe culminata con l'assedio di Candia; in effetti due reggimenti sabaudi furono inviati in soccorso dei veneziani.

Stava crescendo, nelle scene, un ritmo che mirava ad esaltare Cristina in parallelo alle invenzioni della corte di Luigi XIV. Lo affermano le quadriglie, le sequenze previste in grande, per gli Hercoli, con Osiride e Nestore impersonati dal principe Tommaso e dal marchese di San Germano, dove Osiride, prima origine dell'Egitto, era figura di Beroldo, prima origine dei Savoia. Seguivano antichi eroi, per i duchi, e infine Giasone e Bellerofonte, per Carlo Emanuele I e Vittorio Amedeo I. Tra le fonti storiche, giustamente indicate dalla Viale Ferrero, era il Pingone, ma anche lo Zuccaro, con gli affreschi della Grande Galleria di Carlo Emanuele I, e ancora esemplari grafici, come il codice ora a Baltimora, Walters Art Gallery, con le miniature per Le storie della casa di Savoia.

Le schiere si sarebbero infittite nell'*Educazione di Achille e delle Nereidi* ballato a Torino il 22 dicembre 1650; si esibivano i giuochi del croquet, il maglio, e il volano; Achille era Carlo Emanuele II; presenti e attivi alle danze il conte Giorgio di Mombasiglio, il marchese di San Damiano, don Gabriele di Savoia. Un crescendo intelligente si misura nel codice *Il tabacco*, ballato a Torino il 1° marzo 1650; il conte Filippo intendeva competere con i circoli più in vista della corte, compreso il Tesauro, e avvertiva di voler presentare «un Balletto ridicolo, il quale cavato dalla fucina dei pensieri, quasi Alchimia delle Idee, tra le polveri, e i fiumi n'estrae l'oro della virtù». Aveva avuto fortuna.

167. Filippo d'Agliè e Tommaso Borgonio, I cavalieri del Diletto, da *Gli Hercoli domatori de' mostri*. Torino, Biblioteca Reale, St. P. 949, c. 147.

Il Ménestrier, nel 1682, cita *Il tabacco* come esempio di opera ingegnosa, e il commento di Mercedes Viale Ferrero spiega il perché, facendo luce sul temperamento della poesia del San Martino, votato al genere semiserio e parodistico. Cosa importante, e non da poco, alla corte di Torino.

Il genere «ridicolo» voleva spalle robuste. I versi ora perdono parecchio, senza musica e costumi appaiati. Ma qualche passaggio resta, e apre il problema della poesia dei balletti, affidata a una recitazione onomatopeica, per cantilene che celebravano il «Radic Inglese, il Nicotio Francese, il Greenfeld Ollandese», mentre i sacerdoti, ammantati d'azzurro, con copricapo sovrastato da tre penne-tre frecce, come l'emblema di Filippo d'Agliè, offrono foglie di Tabacco:

«Sono incensi del Cielo
queste foglie fumanti
e dal loro fosco velo
nasce il riso fra i pianti».

Per il matrimonio della figlia Adelaide, che andava sposa al principe Ferdinando di Baviera, e si portava in dono anche un disegno dell'architetto Ca-

168. Filippo d'Agliè e Tommaso Borgonio, Il barone di San Giorio e il cavalier Baratta, come Briareo e Aiace, da *Gli Hercoli domatori de' mostri*.
Torino, Biblioteca Reale, St. P. 949, c. 110.

stellamonte per servire al suo Palazzo, le feste avevano previsto un eccelso carosello, nella Piazza del Castello, dicembre 1650. Il soggetto degli *Hercoli domatori de' mostri et Amore domatore degli Hercoli*, era di Filippo d'Agliè. Erano state previste scene per ritrarre la piazza, con i palazzi e il Castello, allo sfondo il Palazzo ducale e quello del vescovo inseriti in una scenografia viridaria, la Machina Alpina, ideata da Amedeo di Castellamonte; al centro la Reggia d'Amore, dell'ingegner Morello; i cavalieri, in numero di quarantotto, guidati da Carlo Emanuele II, dal principe Tommaso e figli, Filiberto ed Emanuele.

Un capitolo a sé per il *Gridelino*, ballato a Torino l'ultimo giorno di Carnevale nel 1653, con l'omaggio disvelato a Cristina. Il Gridelino, gris de lin, era il colore preferito dalla duchessa; una scelta delicata, mista di azzurro e di grigio perla, cangiante al viola, quasi a visualizzare una punta di temperamento mutevole, fra serenità e tristezza. E già aveva dato il titolo a un primo balletto, nel 1618, voluto da Maria de' Medici per il fidanzamento della dodicenne Cristina. La duchessa è vista come figura che dona «splendore di bellez-

za e di virtude al mondo»; una presenza precisa, in quegli anni ormai lontani dalla giovinezza, e lo ricorda il coro:

«Manca il fiore che ride in un bel viso
ch'ogni giardin d'Amor nel verno cade
ma chi coltiva un fior di Paradiso
sprezza i danni del tempo e de l'etade».

Filippo d'Agliè dedicava a lei il balletto, la poesia e il codice, con la scritta finale «Auctore et Inventore D.D. Philippo S. Martino ab Aladio Equite Torquato Sanctissimae Annunc.» e con l'Impresa *Sans despartir*, in quell'occasione ancora più attuale.

Scenografie di pergolato per i *Bacchanali antichi e moderni*, ballato a Torino l'ultimo giorno di Carnevale del 1655, con Carlo Emanuele II, il conte Osasco e il di Chales, il conte d'Osà e Tomaso, nipote di Filippo d'Agliè, «vestiti, fingendo il nudo, di calze, calzetti e giubbone di zendado color di rosa», «di lamiglia d'argento tutta rigata di bindelli di lana». Le pagine in pergamena nell'album del Borgonio, presentano figure più piccole e un ritmo più serrato rispetto ai modelli del 1640. L'idea del teatro si nutriva di metafore altrettanto fitte per le scene barocche della *Primavera trionfante dell'Inverno*, gran balletto, il 10 febbraio 1657 per il giorno natalizio di Cristina: l'insieme dei Campioni Settentrionali, in bianco e argento in omaggio alla neve, era stato ammirato, e a ragione. Così ne *L'unione per la peregrina Margherita reale e celeste*, Torino 11 maggio 1660, per le nozze di Margherita di Savoia, sorella di Carlo Emanuele II, che andava sposa al duca di Parma Ranuccio Farnese; il balletto era stato ideato da Filippo, con l'aiuto del conte Amedeo di Castellamonte per le macchine.

Un costo notevole: 18.000 lire, per le decorazioni della piazza; altre lire 10.500 a Bernardino Quadri per il teatro eretto nel salone del Palazzo di San Giovanni. La novità era nelle arie che precedevano le entrate, e nel tono esotico spettacolare, con le sortite di Hercole, vincitore di «Cufroù, Garasum, Seich, Baya e Mompacasser»; in scena un dromedario vivo e un po' stordito.

Il 1664 segna una battuta d'arresto. Il 27 dicembre 1663 muore Cristina e si chiude una stagione, per Torino e per il ducato. Restano aperte tutte le difficoltà di una politica tenuta a doppio filo dalla Francia: Carlo Emanuele II deve scegliere per il matrimonio, nel marzo del 1663, una principessa francese, Francesca d'Orléans-Valois (morirà nel gennaio 1664), e le seconde nozze, nel maggio 1665, lo uniscono a Maria Giovanna Battista di Savoia-Nemours. È un altro capitolo, e il profilo è ben definito quando nel 1666 nasce Vittorio Amedeo (II) e si ripensa alle feste. Un codice unico, del 1667, per il balletto *Il falso amor bandito, l'humano ammesso et il celeste esaltato*, rivela quell'atmosfera, che intendeva aprire all'«Apparenza piena di gran meraviglia», in presenza della seconda Madama Reale, vera Ciprigna celeste, cinta di Virtù e di

amori, che esalta con le Feste la propria gloria e quella del principe, inteso come il vero amor celeste. Le coreografie non spettavano, per quell'occasione, personalmente a Filippo d'Agliè; malato, morirà in quello stesso 1667; ma era ripresa la sua stessa linea, con grande rilievo per le musiche, con «inserimento delle entrate di ballo nella vicenda narrativa, e in più una divisione in atti presa a prestito dal melodramma. Autore delle musiche, Giovanni Carisio detto l'Orbino».

Utile ripercorrere le fonti letterarie-iconografiche che Filippo d'Agliè ha utilizzato per la Villa, ma altrettanto importante riconoscergli il merito di aver insistito, nelle stanze del Valentino e della Villa, soprattutto per un suo ritmo che intendeva irradiare una sorta di archetipo della Bellezza, un nucleo dove le varie specie dell'Armonia avrebbero trovato il loro ordine, misura e decorum, ma anche la loro forza in rapporto al teatro.

La cultura del conte d'Agliè [4] si era presto spostata da Roma verso Parigi, qui i rapporti erano cresciuti con il soggiorno forzato, quando il conte era stato tradotto in prigionia nella capitale per ordine di Richelieu, nel 1640 fino al 1642.

Tutto si era risolto in realtà in una reclusione dorata: apprezzato dallo stesso Luigi XIII come violoncellista prezioso e compositore richiesto dall'entourage di corte, era riuscito a comporre e a far conoscere un suo balletto; ma in realtà sperava solo nel ritorno a Torino; e lo dicono le lettere, libere e non convenzionali, che si distinguono tra i carteggi di quegli anni.

Il ritorno a Torino lo coinvolge ancora sul fronte del teatro, in prima persona, come autore e come protagonista. La tradizione francese vi appariva molto filtrata, con varianti meditate, più aderenti o più sciolte, a seconda dei casi. Certo con quegli spettacoli non si aprivano le porte al melodramma, anche se l'impianto delle scene figurate prendeva corpo con un'ampiezza di nuovo tipo. Ed è questo un risultato degli anni di Cristina di Francia rispetto al teatro in atto nell'età di Carlo Emanuele I. Come ha notato attentamente Marie-Thérèse Bouquet [5], «mentre a Venezia, Mantova o Ferrara l'opera è spettacolo per eccellenza — e si pensi a Monteverdi — Torino, dopo qualche esperienza dovuta a Sigismondo d'India, sotto il regno di Carlo Emanuele I, cede il passo senza condizioni nel corso degli anni 1620. Zappatos e Favole Piscatorie, spettacoli d'origine spagnola e napoletana, sopravvivono a lungo, ma se i Zappatos sembrano prendere campo come uno dei divertimenti caratteristici della Corte sabauda fino al 1680, le Piscatorie — o favole marittime — rappresentate fino al 1618, si trasformano poco a poco in balletti e favole nautiche sul Po, più facilmente utilizzabile rispetto alla sala bassa del Castello che doveva essere inondata ogni volta».

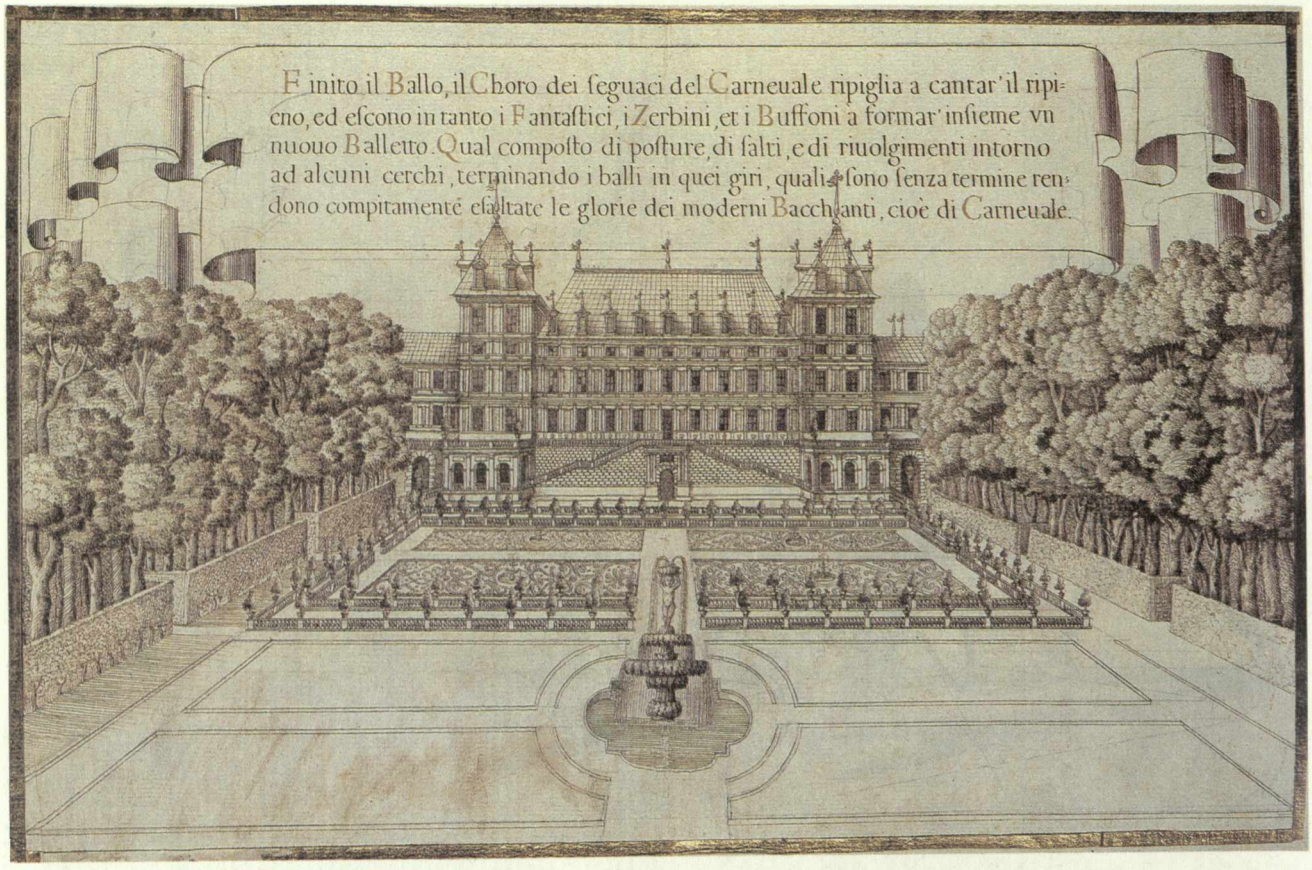
E a questo punto si è discusso sulla originalità o meno del balletto di corte a Torino, per le danze, le arie, le formule utilizzate dalla messa in scena del

169. Tommaso Borgonio per Filippo d'Agliè, Frontespizio da *I Bacchanali antichi e moderni*, balletto alle dame per l'ultimo giorno di Carnevale, l'anno 1655 in Torino. Torino, Biblioteca Reale, St. P. 953.

canto, della musica, dello spettacolo; la Bouquet si è chiesta se si può parlare di un tipo di spettacolo franco-italiano, vale a dire savoiardo, o tutto piemontese, sul punto di utilizzare elementi delle due componenti francese e italiana, quanto alla danza, alle coreografie, agli strumenti e ai cantanti richiesti, compresi i castrati.

Risultano chiari alcuni punti, relativi per esempio all'utilizzo delle più classiche gavotte, courantes e sarabandes, con i grandi balletti cari alla Francia; ma anche con altre danze più originali come Mariona e la Maltese.

E se nel dominio strettamente musicale è difficile dire se il risultato fosse Francia e Italia oppure Francia o Italia, è stato dimostrato, vagliando i documenti, che i cantanti fissavano una moda piuttosto italiana, appunto con la presenza dei castrati; il décor scenografico era legato, per gli apparati meccanici, alla nuova moda. Così predominava la lingua italiana, ma con molte interpola-



170. Tommaso Borgonio, Il Castello del Valentino, da *I Bacchanali antichi e moderni*. Torino, Biblioteca Reale, St. P. 953, c. 49.

zioni francesi, con qualche intermezzo spagnolo e anche tedesco, ben filtrato a Torino.

Una conclusione critica intelligente ha portato a notare che non solo l'entourage della duchessa era francese, ma che tutti, italiani, piemontesi, savoiardi, si accordavano a corte per sostenere la sua inclinazione e il suo gusto alla francese, per le feste; tuttavia, anche quando nel 1648 approdano a Torino i Musici Armonici, i castrati che erano di casa tanto in Italia come alla corte di Luigi XIV, sembrano fondersi «la danza strumentale francese e le sottigliezze del canto italiano» in un traguardo piemontese.

Fra le qualità di quel teatro una appariva sopra tutte decantata, ed era il carattere visivo di quel colore, di quell'insieme armonico capace di organizzare i gruppi — i cavalieri e le quadriglie — quasi a commentare un pensiero antico, un revival caro ai Savoia, di solito irretito in formule emblematiche. Per questo avranno sicura fortuna i codici, messi insieme dal calligrafo Borgonio che finirà per dividere con Filippo d'Agliè anche la paternità di quegli al-

171. Filippo d'Agliè e Tommaso Borgonio, *I Bacchanali antichi e moderni*.
Torino, Biblioteca Reale, St. P. 953, c. 30.

bum. In realtà egli era cartografo e calligrafo, attivo a corte fin dal 1641; aveva conosciuto a Torino, su questa linea, i modelli importanti forniti dal Tiranti, con il suo *Laberinto dei groppi*, un condensato primario della cancelleresca scrittura e del gioco calligrafico. Borgonio al confronto si colloca piuttosto in un'area meno specialistica, che aveva visto attivi, come dilettanti divisi tra pittura e miniatura, personaggi come Vincenzo e Carlo Conti, e poi il Monfort.

Il Borgonio sarà sempre più coinvolto in imprese pesanti, per rilevazioni cartografiche richieste in un'ottica esigente — che ormai prevedeva le tavole del *Theatrum Sabaudiae* — da parte di Carlo Emanuele II, a partire dal 1655; di qui le suppliche e le lettere angosciate, le richieste pressanti di denaro, indirizzate al duca. In quegli anni il Borgonio aveva dato ormai il meglio di sé, come calligrafo, dimostrandosi al corrente di esempi prestigiosi, offerti dai calligrafi attivi per il cardinal Maurizio e da quelli medicei, come lo Spada.

In conclusione il risultato degli album stupendi, che illustravano il teatro di Filippo d'Agliè, per Cristina, non va addebitato al calligrafo di corte in prima persona: Borgonio era stato un esecutore, aveva attentamente trascritto,

172. Filippo d'Agliè e Tommaso Borgonio, Il gran balletto delle vere Allegrezze, da *I Bacchanali antichi e moderni*. Torino, Biblioteca Reale, St. P. 953, c. 55 (alle pagine 288-289).

173. Filippo d'Agliè e Tommaso Borgonio, Il signor conte Osasco e il cavaliere di Chales, degni saltatori con gli otri in onore di Bacco, da *I Bacchanali antichi e moderni*. Torino, Biblioteca Reale, St. P. 953, c. 19.

con la massima diligenza, sostenuta da straordinaria perizia tecnica, le idee sceniche del San Martino, visualizzate dal conte su un canovaccio letterario-grafico preciso per entrate, per costumi e particolari scelti. L'autore è dunque Filippo di San Martino d'Agliè, che giustamente aveva fregiato con il suo motto, *Sans despartir*, l'ultimo dei codici, ora alla Biblioteca Nazionale di Torino. Quanto alle scene, il teatro aveva coinvolto anche gli architetti di corte: dal conte di Castellamonte al Lanfranchi, dal Morello al Quadri. Che in più si guardasse al Bibbiena, oltre che ai francesi, sembra abbastanza evidente, in specie in scene per il *Lisimaco*, che nel 1681 ci consegnano l'idea del Barocco classico di casa a Palazzo Reale e alla Venaria, il teatro di Piacere e di Caccia organizzato da Carlo Emanuele II.

[1] Per la bibliografia relativa al genere dei balletti e a Filippo d'Agliè, cfr. cap. 5, nota 1. Un recente contributo è stato aggiunto da M. VIALE FERRERO, in *La scenografia. Dalle origini al 1936. Storia del Teatro Regio di Torino*, Torino 1980. Cfr. inoltre M. MCGOWAN, *Les fêtes de Cour en Savoie. L'oeuvre de Philippe d'Agliè*, Parigi 1970; *L'art du Ballet de Cour en France, 1583-1643*, Parigi 1963.

Per i rapporti con il teatro inglese, cfr.: F. A. YATES, *The Theatre of the World*, Londra 1969; S. ORGEL and R. STRONG, *Inigo Jones. The Theatre of the Stuard Court*, Sotheby's and the University of California, 1973; J. HARRIS, S. ORGEL and R. STRONG, *The King's Arcadia. Inigo Jones and the Stuart Court*, Arts Council Exhibition, Londra 1974; R. STRONG, *Henry Prince of Wales and England's Lost Renaissance*, Londra 1986.

[2] Per Tommaso Borgonio, calligrafo e cartografo, cfr. il contributo di M. VIALE FERRERO, *Le Feste delle Madame Reali di Savoia*, Torino 1965, oltre alla bibliografia riunita in ID., *La scenografia. Dalle origini al 1936. Storia del Teatro Regio* cit.; oltre alle discussioni di AA.VV., in catalogo *I rami incisi dell'Archivio di Corte* cit., Torino 1981-82.

[3] Per la bibliografia relativa a Ludovico d'Agliè cfr. cap. 5, nota 1.

[4] Per la cultura di Filippo d'Agliè e i rapporti con la cultura manierista, punto di riferimento prima ancora dello scambio con il preziosismo francese e con gli inglesi, conta la poesia del Marino e il suo gusto emblematico, per cui cfr., sempre attuale, G. GETTO, *Introduzione alle Opere scelte*, Torino 1949; e per la *Galeria* e l'iter del Marino collezionista, oltre alle *Lettere*, a cura di M. GUGLIELMINETTI, Torino 1966, G. ACKERMAN, *Gian Battista Marino's contribution to Seicento Art Theory*, in «The Art Bulletin», 1961; A. QUONDAM, *La parola nel labirinto. Società e scrittura del Manierismo a Napoli*, Bari 1975; G. B. MARINO, *Adone*, a cura di G. POZZI, Milano 1976; M. PIERI, *Per Marino*, Padova 1976; M. PIERI, *L'intelligenza della «Galeria»*, in «Paragone Letteratura», 346, dicembre 1978; G. E. VIOLA, *Marino e le arti figurative*, in *Il verso di Narciso. Tre tesi sulla poetica di Giovan Battista Marino*, Roma 1978; G. FULCO, *Il sogno di una «Galeria»: nuovi documenti sul Marino collezionista*, in «Antologia di Belle Arti», n. 9-12, 1979, con bibliografia; la *Galeria*, edizione critica commentata, a cura di M. PIERI, Liviana, Padova 1979, t. I, 2.

174. Francesco del Cairo, Erodiade. Torino, Galleria Sabauda.

Erodiade e il teatro sacro

Abituata da sempre — da Parigi a Torino — a osservare da vicino le sfumature difficili, Cristina scopre il valore della nuova devozione e ne indovina il profilo politico, oltre le pieghe logore delle abitudini controriformiste sostenute ancora dalle due Infanti devotissime, motivo di dissidio continuo. Per la giovane duchessa anche l'etichetta religiosa, in apparati più sveltiti e risonanti, poteva servire a un disegno politico che richiedeva pensieri dinamici e attuali, e proprio in presenza della religiosità quotidiana, da incorniciare con Nodi di Savoia e da ricondurre alle stanze del Palazzo. Su questo punto sceglie un'altra strada rispetto all'ossessione di Carlo Emanuele I, e sgombra il terreno dalle stratificazioni cresciute a corte a misura dell'Escorial, per mano del duca fino al 1630, tra marmi neri e allegorie autografe, dove l'idea della morte era lievito unico. E per parte sua Cristina procede fino a scoprire il pensiero religioso come catena viva, sul punto di coinvolgere il carattere e l'anima di ognuno. È un versante che ancora la dice forte degli insegnamenti scoperti a Parigi, in una corte capace di inglobare religione e politica, una linea che entra d'autorità nel suo progetto, e che nel confronto con pittori come il Cairo e in qualche occasione anche con il Dauphin, riesce a rovesciare le iconografie tradizionali, con un approdo inedito.

Forse per competere con il cognato, Tommaso di Savoia-Carignano, amico del grande van Dyck, al pari della sorella Enrichetta Maria, Cristina cerca un suo pittore moderno, e lo trova in Francesco del Cairo. Mentre le famiglie luganesi, di stanza al Castello del Valentino, provano soggetti arcadici a lungo metraggio, con allegorie dello Zodiaco e intrecci di Gigli e di Rose, con i motti di Filippo d'Agliè, il Cairo scopre il carattere vitale dei pensieri sommersi. A lui Cristina chiede un'immagine robusta, non solo i riflessi del clima rarefatto che a Torino era sostenuto dalla poesia preziosa giocata con tanto spirito. La parte protagonista del Cairo non aveva tardato a imporsi: il suo ruolo era preciso — e lo conosciamo, per documenti e attraverso le opere —, ed è una fisiono-

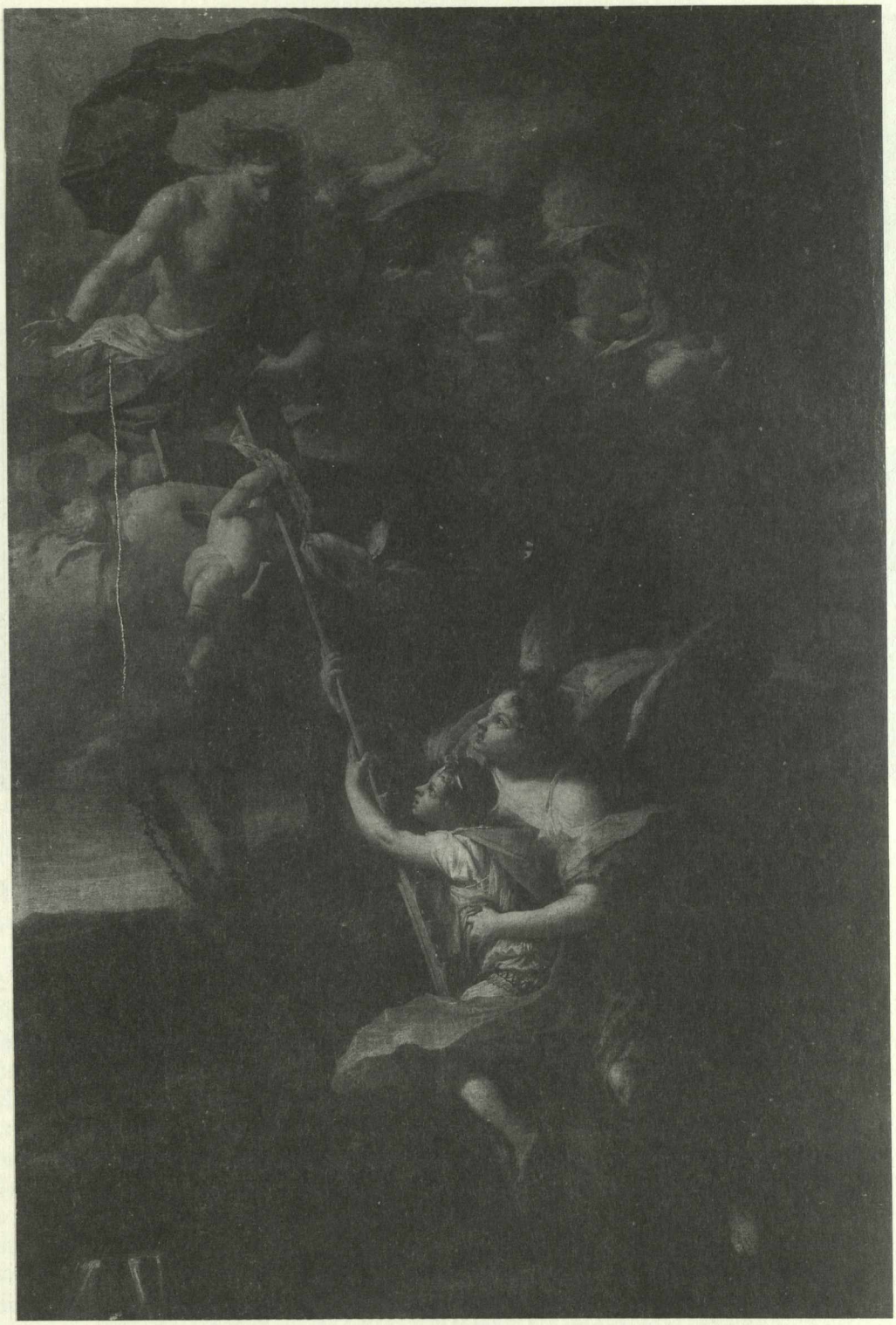
mia moderna come poche. Tornano, punto per punto, di fronte alla scoperta della sua pittura, le pagine di Giovanni Testori, dal 1952, e le ricerche moderne hanno confermato quelle intuizioni e quella lettura [1].

Testori per primo, lettore di teatro, ha illuminato con occhio intelligente il rapporto del Cairo con il teatro del Della Valle e con gli inglesi elisabettiani. E il seguito degli studi ha sottolineato la straordinaria novità di quella metafora tutta dentro la realtà, e per questo staccata del tutto dalla retorica del Tesauro e del pittore Dauphin.

Riguardando quell'itinerario si può anche meglio fissare il suo insistere a sostegno del clima creato da Cristina di Francia. Intanto perché mette a fuoco il primato di una volontà attenta non più ai simboli astratti ma alla proporzione abnorme della verità. Anche i simboli, le mitologie, i soggetti sacri devono essere cose vere e naturali. Autentica e naturale anche la res politica, sostenuta per Cristina da amici autentici e dai figli; e per loro autentico il Palazzo, anzi il Castello e la Villa, con la pittura preferita dalla duchessa.

Dal 1634 il Cairo è stipendiato come pittore dal duca, e, in posizione di prestigio, è tenuto d'occhio: si scopre che dà «scandalo con la figlia del fu Filippo Pelignino dalla quale ha avuto una figlia, continuando tuttavia le pratiche nel Castello, senza sposarla, et consumando insieme le proprie sostanze d'essa». Ritrae il principe di Piemonte, Francesco Giacinto, ma soprattutto Maddalene, Erodiadi, quadri di stanza che superano di colpo le infilate allegoriche dei Bianchi, al Valentino. Da Roma, nel 1638 scrive al marchese di San Martino d'Agliè lamentandosi di non ricevere soccorsi da Madama Reale, e la lettera va riportata in nota, perché indica quanto fosse considerata la famiglia d'Agliè quale intermediaria di Cristina. Nel marzo 1640 la corte gli liquida il suo avere; era morto il duca e le guerre con i cognati non permettevano a Cristina di tenere a corte un pittore esigente come il Cairo. Altro soggiorno torinese, invece, dal 1644 al 1648, e sono anni densi di opere e di scambi.

Uno dei quadri cardine di questo legame è il Ritrovamento di Mosè, conosciuto in più versioni, da quella della Galleria Sabauda ad altra di redazione autografa importante, pervenuta nella raccolta della Cassa di Risparmio di Torino (1988). La scena biblica vi appare ambientata sulle rive della Dora, inserendo il campanile gotico e la cupola del Duomo di Torino; ma si può andare oltre, tanto da completare l'interpretazione, finora centrata su un'iconografia tradizionale, appunto il Mosè ritrovato, piegata ad uso della corte, per spostare l'attenzione proprio su questo risvolto, fino a individuare un soggetto cifrato, che coincide con Cristina — come è stata indicata prontamente, in un recentissimo commento di Giovanni Testori — ma aggiungendo in più, accanto, lo stesso Filippo d'Agliè, da riconoscersi nel cavaliere còlto di profilo, altrettanto protagonista al pari della duchessa, nell'atto di mostrare il Mosè riconosciuto. Che la scena si svolga in un clima di corte è sottolineato dalle comparse d'alto rango, il ragazzo moro abbigliato in damaschi e sete, come un valet à



175. Charles Dauphin, Allegoria mistica con l'Angelo Custode.
Dronero, collezione Luigi Mallé.

176. Francesco del Cairo, Il ritrovamento di Mosè, con Cristina e Filippo d'Agliè, protagonisti del soggetto biblico. Torino, Cassa di Risparmio.

pied nei quadroni della Venaria con i ritratti equestri; a sinistra la dama addetta al cagnino pechinese — uno dei ritratti più veri di tutto il gruppo —; un cane della stessa razza si ritrova nel Ritratto di Cristina alla Galleria Sabauda.

Il dipinto biblico intendeva certo fissare nella memoria privata e in quella collettiva una nascita felice: Mosè bambino fatto cavare dal fiume dalla figlia del faraone. Quel fiume scorreva a Torino. L'evento dinastico era di primo piano, e il richiamo poteva essere a Carlo Emanuele o indistintamente alla fertilità di Cristina, madre e tutrice generosa. Il richiamo era sempre attuale. Poteva essere fissato dalla pittura a distanza di anni in un dipinto come questo, che per ragioni stilistiche è stato orientato con una datazione circa il 1645, anche se il figlio era nato nel decennio precedente. Ma i ritmi del tempo e della memoria dinastica insistevano per celebrare, con uguale attualità, eventi memorabili. Che si trattasse di un soggetto meditato a lungo è chiaro; lo indica la catena di sguardi, soggetto centrale, che lega lo sguardo magnetico della duchessa,

protagonista con le perle-diadema (segno riconoscibile), al giovane eloquente, profilo raffinato per uno dei rarissimi ritratti di Filippo d'Agliè a noi pervenuti — se si eccettua quello celebrativo, ma altrettanto sensibile e pensoso, nel medaglione retorico, antiporta de *Il Segretario di Lettere e di Stato*, di Lorenzo Honesti, edito a Venezia nel 1652.

Che si fosse fatto strada il piacere del ritratto cifrato, nascosto nella pittura, in scene mitologiche e in altre sacre, è confermato da un altro quadro dello stesso anno 1645, con il Salvatore e i santi Cristina e Valentino, per la chiesa di San Salvario. Come ha avvertito con intelligenza Michela Di Macco [2] (per il catalogo della mostra dedicata al Cairo nel 1983), l'iconografia della pala era un «Te Deum per la ricomposta situazione politica dopo le dilanianti lotte tra madamisti e principisti (situazione resa più distesa anche per il ritorno di Filippo d'Agliè, teneramente legato a Madama Reale, dal 1646 Sovraintendente alle Finanze), presenta il Salvatore e san Valentino, rispettivamente titolare e tutelare della chiesa, associati alla martire Cristina, chiara allusione al nome della duchessa reggente, cui si doveva la munifica erezione della chiesa castellamontiana posta di fronte al Castello del Valentino e ad esso collegata da un rettilineo viale alberato, come appare nell'incisione che Giovenale Boetto dedica, nel 1650, al duca Carlo Emanuele II, da pochi anni ufficialmente uscito di tutela. Che l'associazione del nome della Reggente a quello della Santa titolare fosse volontà propria del concettismo barocco è attestato dall'uso, promosso anche da Cristina di Francia e diffuso presso molte corti europee, di farsi ritrarre con abito di Santa, come si deduce dai pagamenti (ad esempio per un "petit portrait de Madame Royalle vestue en Sainte Christine") elargiti a quel Filiberto Torret, detto Narciso, ritrattista di corte elogiato, insieme al Cairo, nei *Madrigali* di Michel Angelo Golzio, editi a Torino nel 1645.

Che la presenza della martire Cristina nella pala del Salvatore fosse una chiara allusione alla Madama Reale, riconosciuta protagonista del riconquistato assetto politico, è provato dalla letteratura contemporanea che individua, nello stesso nome della duchessa, il segno premonitore dei rinnovati destini di pace: "Ma se della Pace gli auguri portate nel bellissimo nome dedotto da Christo, che pace fu in terra... come potevate non imitarlo in quella, ch'egli doppo i trionfi decantò a' suoi seguaci?" (Castiglione, 1645). In segno di ringraziamento poteva pertanto essere stata commissionata al Cairo l'importante pala di San Salvario, la nuova chiesa di servizio al Castello del Valentino, sito emblematico della cultura madamista. Alla pregnanza allegorica della decorazione cortese del Castello doveva far riscontro la potenzialità sacrale della chiesa cui la pala dava un prestigioso avvio, inserita in un apparato ben diverso dall'attuale, come descritto dal padre servita Carlo Giovenale Barberis nel 1660: "L'altare suo, in cui tra dorati ornamenti mirasi per opra del gran Cairo a piè del SS. Salvatore titolare, i due tutelari San Valentino e Santa Christina venerabundi"». E si può completare questa analisi raffinata con un accenno chiaro, altrettanto

disvelato, per Filippo d'Agliè in veste di san Valentino. Lo scorcio della testa bellissima ha una sua verità da ritratto al vero, ben diverso da qualsiasi iconografia religiosa. E non era un caso scoprirlo su di un altare, in una chiesa che era la dépendance del Castello appunto dedicato al Valentino, dov'era di casa il conte Filippo. Era un genere nuovo, che si affiancava al genere alto della pittura ducale, in cui non poteva essere inserita l'immagine di Filippo d'Agliè, unito nel governo e nella vita, in quegli anni, a Cristina.

Le vesti della santa sembrano in quell'occasione rivestite dalla stessa duchessa; coincide il volto fiorente, non a caso lo stesso della figlia del faraone presente nel Ritrovamento di Mosè; e ancora, altro aggancio coincidente, dall'alto il Cristo benedice e consacra l'accostamento dei due santi, in perfetta simbiosi di gesti, una mimica accesa, un dialogo di mani protese: Cristina si rivolge al Cristo e a san Valentino, figura umana, in sembianze del conte d'Agliè, con sete cangianti per la stola a fiori giganti, camice a pizzo rilevato, come nei genovesi più aggiornati, legati a Rubens e a Bernini. Poco oltre, nel 1649, lo stesso viso della duchessa sembra prestare volto riconoscibile addirittura alla Vergine che appare a Petrina Tesio nella pala d'altare del santuario dell'Apparizione a Savigliano. È stata sottolineata — da Giovanna Galante Garrone [3] — l'oculata attenzione di Cristina di Francia per i culti rurali; e per questo dipinto votivo conosciamo il pagamento di lire 120 «al cavaliere Francesco Cayro pittore di S.A.R. a conto del prezzo dell'azzurro oltremontano che deve comprare et impiegare nel colorito del quadro dell'A.S.R. ordinateli per un suo voto, da mandarsi a Savigliano...». Per l'occasione il pittore aveva omaggiato la duchessa al massimo, fissandola, se si riguarda attentamente, al centro della tela che la celebra come committente con la scritta «Christina Christianissimi Regis Germana», sorella del re Cristianissimo: Cristina è vista come Vergine provvida, concetto caro al Tesauro, che la indicava quale «fierissima autorità tutelare sopra i fedeli».

Su questa linea della pittura sacra ad uso esclusivo della duchessa si erano scontrati il Cairo e il Dauphin, entrato a corte con un ruolo che avrebbe dovuto diventare emblematico. Accanto a lui Cairo, già chiamato a Torino dal 1633, aveva trovato una sua strada e si era provato, a differenza del pittore di corte venuto dalla Francia nel 1655, a ritrarre lo strato nascosto dei sentimenti e di quel treno di vita, lasciando la celebrazione delle principesse a cavallo e i temi celebrativi alle tentazioni della retorica. Aderisce al teatro d'avanguardia che aveva segnato, con le tragedie del Della Valle, una stagione unica, e ne fissa i protagonisti. Agli altri lascia invece le comparse, tutte quante. Così aveva trovato lo spazio di un primo piano ritagliato, un hic et nunc dove era stato possibile il fissaggio delle passioni che Cristina sosteneva apertamente. Da quel clima aveva preso spunto lo stesso cantiere degli stuccatori, guidati dal Casella, che riuscirà a modellare ritratti di angeli sorridenti, veri e propri punti di forza per un ritmo animistico capace di muoversi con intensità inedita tra sfingi e

177. Francesco del Cairo, Cristina e Filippo d'Agliè come santa Cristina e san Valentino (particolare). Torino, San Salvario.

serti fogliacei, altrettanto eloquenti, tra i mascheroni appuntati dal grande repertorio di Fontainebleau. E per mano del Cairo, erano affiorate anche per la filigrana dell'iconografia religiosa presenze autentiche; la metafora, all'interno delle scene, è recitata in prima persona, condensata negli sguardi — gli occhi si riconoscono accesi, rialzati di solito con un grumo di luci bianche, oppure vellutati, incastonati in ombre morbide, magnetiche —. Le arie dei volti, sorridenti o angosciose, finiscono per creare centri trasparenti di sicura attrazione. E su quella realtà allora così nuova alla corte di Torino, si concentra la sorpresa. I caratteri e le passioni aderiscono con buone ragioni ai santi e ai loro devoti illustri. Cairo trova in questo senso una strada parallela a quella dei Ritratti e delle Estasi di Bernini; dimostra di conoscere da vicino quella psicologia della percezione che si era fatta naturale e vitale; e accanto mischia gli impasti

di van Dyck e dei genovesi. Conosceva e amava quelle sete e quegli sguardi, status symbol della grande aristocrazia mercantile, ben nota anche a Torino nell'ambiente dell'ambasciatore Scaglia di Verrua, di casa ad Anversa e ritratto da van Dyck. Erano i paradigmi che avevano abituato a un ritratto moderno, ma ora Cairo esibisce il ritmo convulso delle passioni e le sfumature capaci di ribaltare i significati dei soggetti: Erodiade o Cristina? Cristina di Francia duchessa di Savoia o santa Cristina? E ancora, san Valentino o Filippo d'Agliè?

Si spiega a questo punto, anche per Cairo, il passaggio dalle prime opere — rivolte a reinterpretare le falde luminose del Morazzone per cercare altre luci, disancorate dalla prospettiva cresciuta sulle pareti dei Sacri Monti e sulle pareti del Castello di Rivoli —; così può approdare alle Erodiadi, una è citata dal Della Cornia nel 1635 come La madre languente sopra la testa di san Giovanni Battista — e il confronto è certo con «gli autori più violenti ed estremi del teatro elisabettiano», da Webster a Ford, secondo il pensiero di Giovanni Testori (1955).

Sulla traccia decisa dal Della Valle, Cairo aveva alimentato la cultura aggiornata di Filippo d'Agliè e soprattutto di Cristina di Francia, che condivideva il piacere del primo piano drammatico e convulso, fissato al culmine di un gesto morboso, sul filo dell'ambiguo; il desiderio di intensificare sulla scena poche cose, sbarazzandosi della grammatica dipanata dal manierismo, fino a inserire, negli abbigliamenti mitologici e biblici, modelli attuali e fisionomie quasi riconoscibili — sul «quasi» puntava il gioco intelligente, sempre alle prese con molte sfumature —. La fisionomia di Cristina era tale da imporsi nei ritratti come un modello, esibito senza ricerca di astrazioni e di mezze misure. Poteva entrare nelle sacre composizioni, e anche per queste si era discusso che era necessario riuscire veri e autentici. L'insegnamento di Rubens con i Fatti di Maria de' Medici continuava ad essere attuale, e rapportato anche alla pittura sacra.

La strada a una lettura diretta della pittura del Cairo è stata aperta nel 1952 da Giovanni Testori. Non era facile uscire da schemi consueti, che fino ad allora non erano riusciti a far emergere il pittore dalla quadreria ducale; e si era continuato a discutere di lui, di Morazzone e del Cerano, sullo stesso piano. Staccarlo da quell'équipe rivolta in gran parte ai temi della devozione dei Sacri Monti e di san Carlo, per una parte inseriti nella pittura di storia al Castello di Rivoli, e provare ad analizzarlo per il verso giusto, equivaleva a sentire la «sua» storia, quella del Cairo, che, ora ci accorgiamo anche meglio, poteva riflettere i pensieri di Cristina di Francia come uno specchio di verità esistenziali.

In anni più recenti l'analisi ha provato a mettere in sintonia il Cairo con le voci dei lirici, dei tragici, dei predicatori di quegli stessi anni. Ed è la ricerca sostenuta da Filippo Maria Ferro (evidenziata nel suo capitolo per la mostra del Cairo, nel 1983) [4]. Giusto aver cominciato allora con santa Teresa d'Avila e aver raffrontato la «singolare entropia dei sensi, spirale di stimoli e di soffe-

renze» centrata dal Cairo, con il pensiero di Teresa d'Avila, che avverte: «i desideri annientano dentro». Tutto era partito di lì. Anche le scelte di san Carlo predicatore, quando «consumato trasformavasi, trasformato godeva, godendo si restringeva in Dio... pieno d'amor ardente, d'amor infocato, d'amor precipitoso, solea dire: o bocca innamorata...». Così il Ritratto barocco del Carandini, nel 1608, precisato nella citazione del Ferro. Altrettanto importante ricordare che ogni pensiero si era fatto più moderno nel decennio dal 1620 al 1630, proprio a Roma, per mano di Bernini, sul punto di catalizzare dal vivo ogni gesto, non tanto come duplicazione di una immagine — tanto più viva tanto più autentica — ma cercando di fissare il riflesso di sfumature che potevano coinvolgere anche un'altra immagine, che era «la stessa rappresentazione del nostro desiderio», oltre la duplicazione in atto di un evento storico. (Ed è la traccia di lettura suggerita da Angelo Morino, di fronte all'Estasi di santa Teresa, in Santa Maria della Vittoria, a commento del *Libro delle relazioni e delle grazie*, di Teresa d'Avila, in un'edizione attuale, Sellerio, 1982). Se da allora, dal 1585, a tre anni dalla morte di Teresa, era emerso ossessivo, come avverte Morino, il bisogno di scrutare e possedere quel corpo penetrato dal mistero — ed era esplosa quella diaspora possessiva di spartizione e dispersione del corpo stesso della santa — era cresciuto il piacere di ritrarre dal vero l'angoscia stratificata che aveva insegnato a cercare la salvezza nel desiderio, e conosceva le sfumature di tanti passaggi : estasi, visioni, dialoghi con Dio, e poi le azioni, a incorniciare la contemplazione — di qui i rendiconti del *Libro delle fondazioni*. L'attrazione non veniva dai racconti, ma dal pensiero — tutto nuovo — di «maggiori distacchi dalle cose della vita», «più coraggio e libertà»; e come riuscire a fissare «i rapimenti aumentati» che «prendono con impeto e si manifestano anche esteriormente... ed è impossibile dissimularli»; e ancora «il raccoglimento, la quiete», «una pace interiore» che all'anima vale più di tutto: «Le è di peso persino parlare, intendo pregare e meditare, perché vorrebbe solo amare. Dura abbastanza, anche a lungo». Di qui l'orazione raggiunta come «sonno delle potenze»; rapimenti e sospensioni, ma prima «l'unione di tutte le potenze», in cui l'intelletto è «come sbigottito, la volontà ama più che non intenda, non c'è più né memoria né pensiero, i sensi smarriti». Il corpo abbandonato, i nervi doloranti, le mani gelide, erano i punti da ritrarre; ma anche «un desiderio che prende talvolta l'anima senza che abbia prima proceduto nell'orazione», e come rendere in figura la «solitudine e l'abbandono», una sorta «di ferita d'amore» dello spirito che esulta. Era «una fuga obliqua dal mondo» e sono parole non più di Teresa ma dal commento di Angelo Morino; sarà una corsa fertile, su una strada moderna, che Bernini e il Cairo, su due versanti, hanno capito in ogni sfumatura. Quanto fosse vivo quel mondo di desideri e di sconcerto, anche a Torino, non solo a Roma, è chiaro — di fronte a Cristina. Quel mondo le appartiene e lei ne fa parte. Non è tanto la «notte buia» di Daniello Bartoli a interessare, quanto le luci e le ombre come essenza vitale,

178. Charles Dauphin, La Maddalena (particolare). Chieri, Duomo.

riflesso dell'anima che «ha in sé altri sensi». Per le sue scene, Cairo poteva scegliere tanto il soggetto dell'Orto sacro del Getsemani come le eroine profane — Lucrezia con Tarquinio, Erodiade — o le eroine sacre, santa Agnese martire, e accanto la Maddalena. Emergono da un fondo negro, la «notte oscura» di san Juan de la Cruz, infiammata di «amorose ansie» anche più profane, avviate al profondo delle «caverne dei sensi», disincagliate dall'unico pensiero del Cristo.

Il pittore si era provato, giovane, di fronte all'Estasi di santa Teresa per la Certosa di Pavia, poi aveva superato anche quello stadio, di cielo e terra affrontati, per indagare solo primi piani, che sembrano isolare e dilatare il risalto del fraseggio dell'Artale, dell'Achillini, del Marino, di fronte al compiacimento del sacro. E sperimentando le varianti, Cairo aveva finito per assimilare i soggetti diversi in un'unica ottica: l'Erodiade della Sabauda è indicata nell'Inventario come «Ottavia moglie di Marco Antonio svenuta per il movimento che fece la lingua del monco capo di Cicerone nel passarne la spilla»; e per altro Inventario, del 1754, la figura sarà assimilata a La figlia di Tommaso Moro con la testa del padre. La dilatazione era nello stesso tempo concentrazione, sulla testa riversa, sulla bocca, e sulle mani. Le mani condensano il gesto supremo del teatro, il culmine della scena. E qui si sono appuntati i confronti con il teatro del Della Valle, di casa alla corte di Torino, conoscitore di quelle stanze e dell'oscurità di quei labirinti, un clima che «inorridisce i vivi con l'orridità di tante figure morte» (così recita in occasione delle esequie della duchessa di Feria, nell'Orazione funebre del 1627). Il piacere del monologo legherà il Cairo e Cristina di Francia con il Della Valle. Di fronte alla paura dell'ombra che consuma, il grumo di colore e di luce, per le perle, i capelli, il gorgo della gola e delle mani, era un'ancora di salvezza, e non solo per gli occhi. Ma era anche la convinzione di non poter possedere cose certe, ma che anzi la certezza era piuttosto nelle cose contrarie, a cui tendere. Difficile afferrarle. Si scopriva, oltre i difficili spazi, una sorta di strapiombo imminente. La pittura del Cairo trovava questa prospettiva fuori dalle eleganze care al manierismo di casa al Valentino. Rasenta invece l'equivalente dall'«anatomia del nostro nulla» (è il pensiero del piemontese padre Giuglaris, ben riferito, a taglio esatto, dal Ferro) ma approda a una vitalità prima sconosciuta. Gli anni di Cristina avevano scoperto di fronte al balletto anche queste alchimie della coscienza e presenze che aiutavano scelte per un libero fine, in cui potevano confluire molte cose, vissute in prima persona, oltre al potere riconquistato del ducato.

Cristina ama i versanti a doppio percorso: così per la pittura riesce a coinvolgere, in parallelo, il Dauphin lorenese[5], per un elogio in grande, alla luce del sole, e accanto il Cairo, per una personale esplorazione che lega a doppio nodo il teatro e la pittura, vita vissuta.

La duchessa non abbandona i Gigli di Francia, disseminati su stoffe e cornici, gioielli e legature, ma prova a introdurre qualcosa di più aperto, che sem-

brava rinnovare alla corte di Torino — con i luganesi e con il Cairo — lo spirito sensibile approdato con il Rosso a Fontainebleau. Certo doveva aver discusso quel continuo persistere, alla corte sabauda, del manierismo che pareva soffocare le emozioni senza innescarle nel grande serbatoio del classico, allora rinnovato con tanta passione dai francesi. E di fronte alle novità romane, anche i piemontesi avevano visto intrecciarsi le voci di Bernini, del Cortona, del Mola, di Guercino e dell'Albani: se ne parlava ormai a corte, tramite lo Scaglia di Verrua e il cardinal Maurizio. Forse si era scatenata in quegli anni, dopo il 1658, tra il Cairo e il Dauphin una tensione — fra competizioni e discussioni su versanti opposti — che può spiegare le polemiche anche più chiare in anni successivi. Da chi era preso di mira il lorenese? Non certo dai francesi; non certo dai committenti tra cui il principe di Carignano, che lo avevano assecondato; piuttosto dai lombardi, dal gruppo dei luganesi che vedevano sfumare ad un certo punto quadri da stanza, pale d'altare, affreschi e ritratti. Anche Dauphin si impegna in una pittura coinvolta, più moderna, tanto da filtrare una devozione sottile, nel caso del dipinto con il Crocefisso per il Duomo di Chieri (1662). E per quella occasione la Maddalena esce dagli schemi consueti per sfiorare i sentieri dell'erotismo. Ogni panneggio è ritagliato dal Dauphin in omaggio alla corte, per costumi senza tempo, da gran sartoria europea; in mano al Cairo riconosciamo le sete care a Cristina, che si accendono di bagliori cangianti, verdi e gialli oro; azzurri, turchesi e oltremare, rossi, bianchi intrisi e macerati come matasse di lino autentico. L'effetto retorico toccato dal Dauphin passerà alle incisioni per una sorta di recitazione, moltiplicata in tante versioni dettate dal Tesauro. Accanto, Cairo matura la sua retorica ultima, rovesciando i poli d'interesse; elimina ogni fine astratto e punta sulla realtà dell'esistenza interiore, la include in un inno sacro. Rinnova, calandola nella natura, anche l'iconografia per la Diana, certo una commissione per Cristina (ne è apparsa una redazione bellissima e autografa, esposta a Milano 1988, e ora in collezione privata a Torino). Per il Testori, che pensa giustamente a una data circa il 1655, «l'opera se ne sta lì, su un vertice di rischio e di bellezza: con quella carne che "resiste ai superbi"; che resiste, cioè, alla superba rapina cairesca, la quale vorrebbe trascinar la dea allo sfacelo totale; con quel corrodere che fa l'aria ogni colore e ogni spazial misura...». La carne e le fattezze erano quelle di Cristina. Anche in questo caso il ritratto esce dalle convenzioni, e non solo quelle di corte. Non è un caso che il dipinto sia uscito dalle collezioni ducali, dalle stanze della Vigna, e non sia entrato alla Venaria. L'omaggio alla duchessa toccava una verità oltre il teatro del Della Valle: siglata dallo sguardo che pare includere l'ombra intorno, ma anche il cane, un brano alla Courbet; unica luce i bianchi moderni e l'azzurro «bleu royal».

Oltre alle opere cospicue in San Francesco da Paola, la chiesa cara a Cristina, uno dei momenti più felici, il Dauphin, legato al Vouet, era emerso nel soffitto con il Miracolo del Corpus Domini al Palazzo Civico di Torino, appog-

giandosi nel 1662 al programma letterario del Tesauro, in una linea che era stata ben sostenuta dalla stessa Cristina. E Carlo Emanuele II sarà pronto ad offrire quei risultati a tutta Europa; il volume dedicato al Castello della Venaria riceverà cure assidue dal 1672 al 1690. Per il tema della Erodiade, oltre il Cairo, va ancora citato il Ritratto di Cristina in costume-manichino teatrale, affine al tipo dei balletti, vista appunto come Erodiade nell'atto di presentare la testa del Battista (esemplare ora situato al terzo piano nel Castello di Racconigi), accanto altro Ritratto, quasi un pendant, con Maria Giovanna Battista di Savoia-Nemours in veste di Diana.

L'iconografia della duchessa in costume era rara, a differenza dei Ritratti vedovili, che dal 1637 al 1663 sono diffusi come immagine privilegiata. Se ne ritrovano al Castello di Racconigi, altri al Castello di Sarre (raccolta importante, nel suo insieme), ma anche nei castelli privati, tra cui vanno ricordati quelli di Carrù, ora Cassa Rurale ed Artigiana, e di Casotto; altri ancora nelle dimore patrizie del Cuneese. Nella ritrattistica di Cristina è stato particolarmente discusso l'esemplare della Galleria Sabauda n. 8, già riferito come Enrichetta d'Orléans-Valois, ma contestato in questo senso dal Vesme. I confronti con Enrichetta portano ai ritratti ora al Prado n. 2400, e a Versailles (entrambi attribuiti a Pierre Mignard), ed è presente lo stesso cane; la fisionomia è più sottile rispetto a quella di Cristina, a cui riportano invece, nel ritratto della Sabauda, non solo i gigli di Francia e la corona ducale, ma anche lo stesso costume con le perle, che si ritrova nella miniatura ora al Museo Civico. La presenza dell'identico cane indica la diffusione dei cani épagneuls allora in uso, presso la corte. L'immagine del Museo Civico conferma la «bionda e copiosa capigliatura» che conosciamo dal prezioso ritratto giovanile ora in collezione Istituto Bancario San Paolo di Torino.

[1] Per il Cairo, oltre la bibliografia citata in cap. 3, nota 9, è decisivo, sotto ogni profilo, il contributo di G. TESTORI, *Infierir ferendo*, in «FMR», aprile 1988, in occasione della esposizione milanese presso la Galleria Salamon, con dipinti del Cairo emblematici per il soggiorno a Torino: un Ritratto di Vittorio Amedeo I; la Giuditta con la testa di Oloferne; il Mosè salvato dalle acque, ora in collezione Cassa di Risparmio di Torino; e la Diana, ora in collezione privata, Torino.

[2] Cfr. M. DI MACCO, in catalogo *Francesco Cairo 1607-1665* cit., Varese 1983.

[3] Cfr. G. GALANTE GARRONE, in catalogo *Francesco Cairo 1607-1665* cit.

[4] Cfr. F. M. FERRO, *Le metafore dipinte di Francesco Cairo e le immagini oratorie dei predicatori dei lirici e dei tragici*, in catalogo *Francesco Cairo 1607-1665* cit.

[5] Per il Dauphin i contributi risolutivi di J. THUILLIER e di M. DI MACCO, in catalogo *Claude Lorrain e i pittori lorenesi in Italia nel XVIII secolo*, Roma 1982; per la Venaria A. CAVALLARI MURAT, *Lungo la Stura di Lanzo*, Istituto Bancario San Paolo di Torino, Torino 1972; il Dauphin aveva discusso certamente le opere del Cairo. Lo dimostra il suo modo che s'apre al pittoresco, rispetto al Dameret e al Caravoglia; interpretazioni aderenti alle metafore morali emergono invece nella serie degli importanti dipinti pervenuti nel Palazzo del Circolo della Stampa di Torino, in stretto rapporto con le allegorie del La Hyre, nel Metropolitan Museum, New York, e a Digione, Musée Magnin, cfr. P. ROSENBERG, *France in The Golden Age: a Postscript*, in «Metropolitan Museum Journal», 1984. Un contributo esemplare alla ricostruzione del ruolo del Dauphin all'interno delle committenze ducali, comprese le richieste di incisioni, è di M. DI MACCO, *Charles Dauphin in Piemonte*, in *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, Roma 1984.

179. Pittore francese 1645 ca., Carlo Emanuele II in Villa. Collezione privata.

La famiglia. L'ultima devozione

Carlo Emanuele II bambino. Molte varianti, per i suoi ritratti, con più o meno tende e paramenti, ma in tutti è riconoscibile lo sguardo della madre, riflesso nei grandi occhi per la delizia degli incisori, da Audran al Boetto. Altrettanta attenzione — del principe e dei ritrattisti — per la capigliatura, a riccioli, a frangia, a cascata, che il bulino di Audran pettina con disinvoltura; per il suo esemplare, l'incisore francese ricama i Gigli di Francia, sul corsetto e sulle maniche, ed era un particolare studiato in ogni piega da Cristina; non è forse un caso se la passamaneria indulge a un motivo sfrecciato, e così i pizzi, con il disegno ripetuto di una stella a cinque punte, in omaggio singolare all'impresa di Filippo d'Agliè. Certo sono del tutto scartati i Nodi di Savoia, mentre si cura la resa del Collare dell'Annunziata, con il motto *Fert*. Carlo Emanuele II entrava ormai nelle edizioni erudite. Un Ritratto delizioso si trova nell'antiporta pubblicata a Bologna nel 1645 per l'opera del Bettini, *Apiaria universae philosophiae mathematicae* (seconda edizione): entro una cornice animata di trofei, corone e tiare, sorretta dalle figure allegoriche del Po e della Dora, il principe ragazzo presenta il ritratto della madre; Cristina vedova è in abito semplice, e al pari di una valva sdoppiata si fissa a modello per il figlio che posa puntiglioso, ed è un pendant esatto, occhi e sguardo, lo stesso naso pronunciato, la bocca sorridente, una comparsa da «atto unico» che sta uscendo dalle convenzionalità del balletto di corte.

L'anno successivo, il 1646, il Boetto firma il suo Ritratto di Carlo Emanuele fanciullo — ed è un'incisione su rame, a bulino e ritocchi ad acquaforte — per cui conosciamo il rame originale, ora alla Calcografia di Stato in Roma, mentre non si conoscono tirature originali, ma solo riprese del 1928, su carta antica.

La fermezza estrema del segno non cede a trionfi e divagazioni; una semplicità concentrata guida la luce sensibile a trovare il ritmo autentico per un capolavoro che doveva fissare un momento importante: il ragazzo è rivestito

180. Claude Audran, Carlo Emanuele II bambino. Torino, collezione privata.
181. Giovenale Boetto, Carlo Emanuele II, 1646. Collezione privata.
182. Monsieur de Bonnefont, Carlo Emanuele II. Torino, Biblioteca Reale, St. P. 750.

con l'armatura, con le insegne dell'Ordine dell'Annunziata, e la scritta lo indica duca di Savoia, principe di Piemonte, re di Cipro; il pendant abbinava, sempre di mano del Boetto realista, il ritratto di Carlo Emanuele Filiberto Giacinto di Simiana, marchese di Pianezza, personaggio chiave nell'apparato statale.

Altro medaglione inciso a Parigi, con la corazza a racemi d'oro tanto da competere con i velluti, per mano del Moncornet, inserisce uno sfondo di battaglia oltre il panneggio che incornicia il volto pensoso. Per i Ritratti del giovane duca si erano mossi anche i bulini di Anversa: un esemplare importante e raro tra le incisioni, riconduce direttamente dal van Merlen addirittura ai modelli per i Ritratti di Luigi XIII, di mano di van Horstl e di Galle; il monarca francese è presentato da Giove e da Apollo:

«est au Rang des Dieux
Eux mesmes luy rendent homage
Comme au Miracle de nostre âge
Cherche son Pareil soubs les Cieux».

Lo stesso Giove e lo stesso Apollo si muovono per Carlo Emanuele, stretto nella corazza bruna, il collo di pizzo con Giglio di Francia stilizzato; unica variante, per il duca sabaudo una sola corona di lauro; scomparso l'angelo della Fama, in più un basamento con serti dell'Abbondanza, fiori e frutti, le trombe della Fama intrecciate. Nel 1663 a Vienna il Meyssen ritrae il duca in un ovale senza Nodi di Savoia, con il solo collare dell'Annunziata, i capelli morbidi, in una posa da festa di corte, colletto che ingentilisce l'armatura con il nastrino di velluto. Il Ritratto del duca crescerà su una linea sempre più ufficiale, in pose alla francese, con pizzi e nastri azzurri, chou ben riconoscibile negli esemplari ora al Castello di Racconigi; altri inseriti nelle specchiere, con grandi cor-

183. Francesco Curti, Carlo Emanuele II presenta il medaglione con il ritratto della madre, antiporta da M. Bettini, *Apiaria universae philosophiae mathematicae...*, Bologna 1654. Torino, Biblioteca Reale.

184. Balthasar Moncornet, Carlo Emanuele II. Torino, collezione privata.

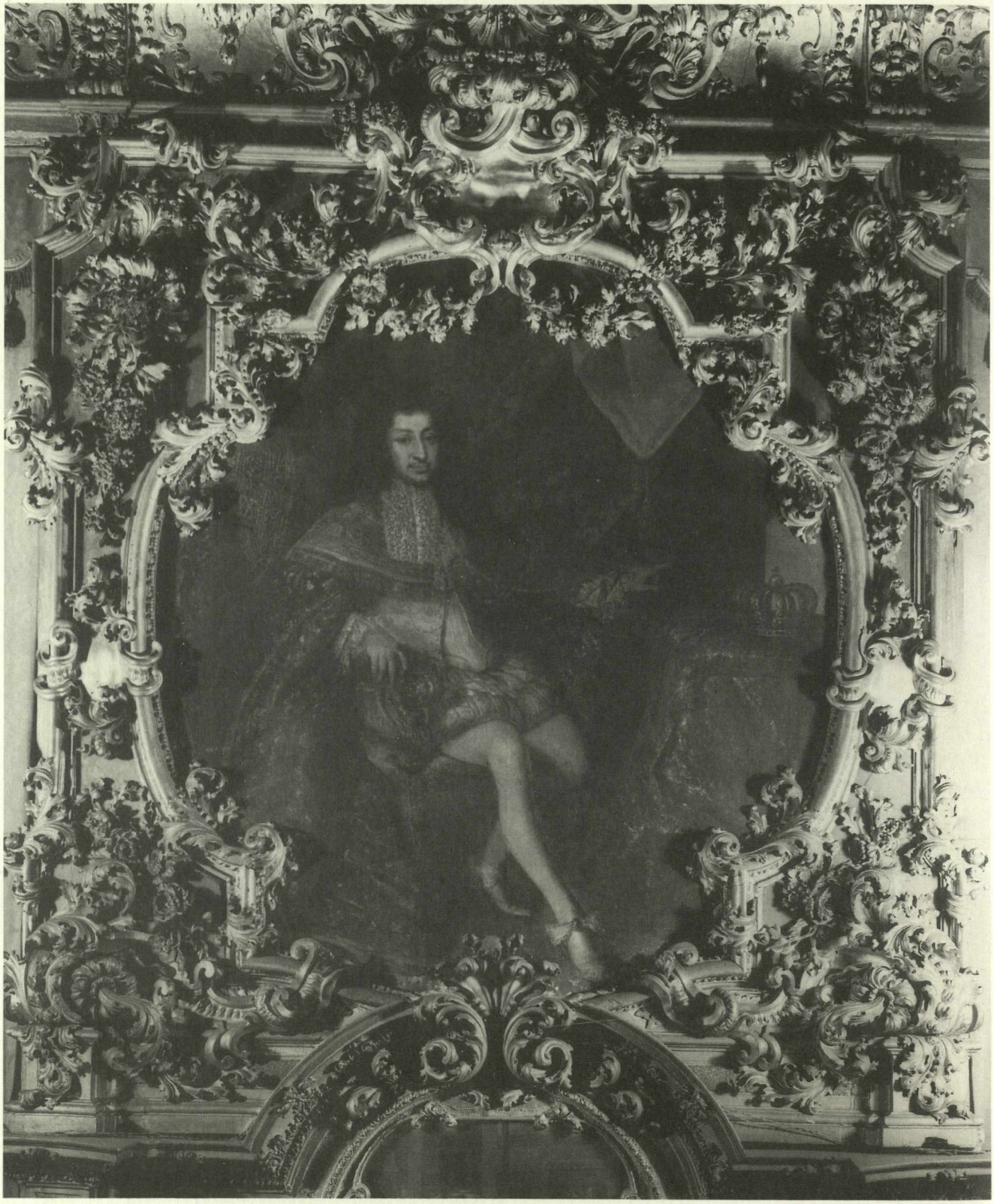
185. B. Laurenti, Cristina e Carlo Emanuele II, Frontespizio per F. Paolo Britio, *Progressi della Chiesa occidentale*, Torino 1648.

186. Jean Frosne,
Carlo Emanuele II.
Torino,
collezione privata.

nici elaborate dal Barocco pittoresco che si innesta dopo il 1670 in Palazzo Reale, e poi in Palazzo Carignano. Le variazioni sul motivo insisteranno su scelte volute dal duca ma certo condivise anche da Maria Giovanna Battista di Savoia-Nemours. E tutto sembra tendere al traguardo della Venaria Reale, ai ritratti equestri delle principesse e dei principi a caccia. Prima di quell'approdo si fatica a trovare per le immagini del giovane duca una spina dorsale: il ritratto lo indica ad oltranza effeminato; le incisioni, specchio fedele, lo presentano inserito lungo un filo dinastico raffinato, non più guerriero, e cercano di sottolineare la sua identità senza troppo idealizzare le fattezze pronunciate. Qualche esemplare addirittura scopre la sua propensione al teatro, ai balletti, dove compariva prim'attore, con il gusto accentuato del travestimento, alla maniera di Bacco o di Apollo; e si ritrovano i riscontri ancora nei ritratti di lui come san Giovanni Battista al Castello di Racconigi.

Era una lunga durata ancora legata agli anni di Cristina e al suo teatro. Dal 1670, appunto alla Venaria, con Maria Giovanna Battista, la seconda Ma-

187. Theodor van Merlen, Carlo Emanuele II. Torino, collezione privata.



188. Lorenzo Dufour,
Ritratto di Carlo Emanuele II,
entro cornice intagliata
di Michele Crotti.
Torino, Palazzo Madama.

189. Cornelius Meÿssens,
Carlo Emanuele II.
Torino, collezione privata.

dama Reale, si profila una sottile competizione rispetto agli anni di Cristina, e si cerca di superare il balletto e la poesia preziosa di Filippo d'Agliè, introducendo un tipo di Diana silvestre, autentica e regale, sul punto di guidare un costume venatorio fertile per le feste e per il ducato. I ritratti equestri, ugualmente suggeriti da Bernini e da van Dyck, ne danno la misura sicura, nel gran salone centrale orchestrato dal letterato Tesauro, soddisfatto di dirigere in prima persona il grande teatro barocco, con i Nodi di Savoia a cornice delle cacce donate da Giove alla nuova Diana.

Un volume in folio, ora alla Biblioteca Reale di Torino, ritrovato in àmbito di ricerche sull'iconografia sabauda da Cesare Bertana, presenta — di memoria — una rara iconografia dinastica a disegni acquerellati in grigio, con i principi inseriti in medaglioni, e spetta a un francese chiaramente citato nella avvertenza introduttiva: «Ce livre à esté fait par Monsieur de Bonnefont Provencial homme curieux le quel ayant servi fort longtemps Monségneur le Prince Cardinal de Savoye... est mort à Paris en qualité d'Intendent ou Soliciteur di M.R. Chrestienne de France en matières de Finances».

190. Balthasar Moncornet, Cristina di Francia in abito vedovile. Torino, Biblioteca Reale.

Con un segno unificante, il Bonnefont procede, in presenza delle effigi di palazzo, con una naïveté che si stacca tanto dalle monete sabaude come dalle incisioni allora divulgate a corte. Conosciamo così i duchi e i figli in più riprese, in varie età, e si tratta di un tassello divertente, finora inedito, nel cuore dell'iconografia cresciuta a Torino negli anni del Guichenon e della sua *Genealogia*.

L'incisione del Daret, che ritrae Cristina in trono, la isola nella posa di tre quarti, una tensione acuta, nell'atto di fissare oltre; sul manto a risvolti d'ermellino i Gigli di Francia; le maniche rigonfie amplificano l'orizzonte di chi riguarda, al pari dell'alta gorgiera in pizzo; allo sfondo il damasco, ornato con il motivo dei Nodi di Savoia con le Rose di Cipro.

Il Ritratto vedovile, nella maturità dei decenni dopo il 1640, conosce molte varianti: sono riconoscibili ancora, ad aggiungere carisma alla virtù esibita, le perle, singole o triple per orecchini, altre per la collana e per i nodi sulle maniche a risvolti d'ermellino; su tutto la croce di diamanti, nella doppia versione più semplice o alla greca, ma sempre con la triplice conclusione delle perle — ricordate con precisione assoluta negli Inventari.

191. Giovenale Boetto, Cristina di Francia in abito vedovile penitenziale, 1655 ca., in Valeriano Castiglione, *Historia della Reggenza di Madama Reale Cristina di Francia*, ms. carta 9. Torino, Archivio di Stato.

192. Spiritus Grandjean, Antonio De Pienne, Cristina di Francia, per Samuel Guichenon, *Histoire généalogique de la Royale Maison de Savoie.*

193. N. Pinau, Cristina di Francia, 1665. Collezione privata.

Per tempo, già dal 1650, una traccia europea aveva legato Torino e Nymphenburg, quando Adelaide, figlia di Cristina, aveva sposato Ferdinando Maria di Wittelsbach, figlio dell'elettore Massimiliano I di Baviera e di Marianna d'Austria, e aveva avuto in dono dal fratello, per il suo palazzo, il progetto di mano del Castellamonte con il programma del Tesauro per la decorazione. Lo ricorda la stessa Adelaide, quando alla morte del letterato scrive una lettera bellissima al Panealbo [1].

Il matrimonio di Adelaide aveva avuto, tra i suoi fautori, lo stesso Mazzarino, che vi riscontrava un mezzo per avvicinare la casa di Baviera all'orbita politica della Francia. Tesauro poteva ben figurare dunque anche a Monaco. Con lui era cambiato il ritmo totale, per un rigore esaltante, una convinzione intesa insieme al piacere visivo e alla persuasione, sul punto di dilatare ogni possibilità espressiva con la massima chiarezza. La decorazione sceglie, per idea

sua, al Valentino e a Palazzo Reale, inserti naturali, foglie e girali a massa folta, come avveniva nelle progettazioni viridarie per i parchi ducali. Ed era l'avvio al gusto pittoresco, così essenziale per il giardino, per i Ritratti con le principesse a cavallo, e per le stoffe.

È a questo punto che le varie morfologie dell'ornato si identificano con le diverse ragioni celebrative, lasciando posto alle voci di un inconscio collettivo pronto a scoprire una realtà oltre, superando le ragioni della casa regnante, già affidate ai ritratti, alle storie genealogiche, all'animismo degli emblemi. L'intaglio ligneo è valutato come base primaria. L'oro prende il posto dello stucco, come un «continuum», e diventa il punto più alto della memoria che esaltava la storia. Sarà apprezzato da Guarini, pronto a modificarlo passando al marmo nero di Frabosa; ma già sull'artificio di Tesauro scorre una tensione che sarà strada aperta per l'animismo guariniano.

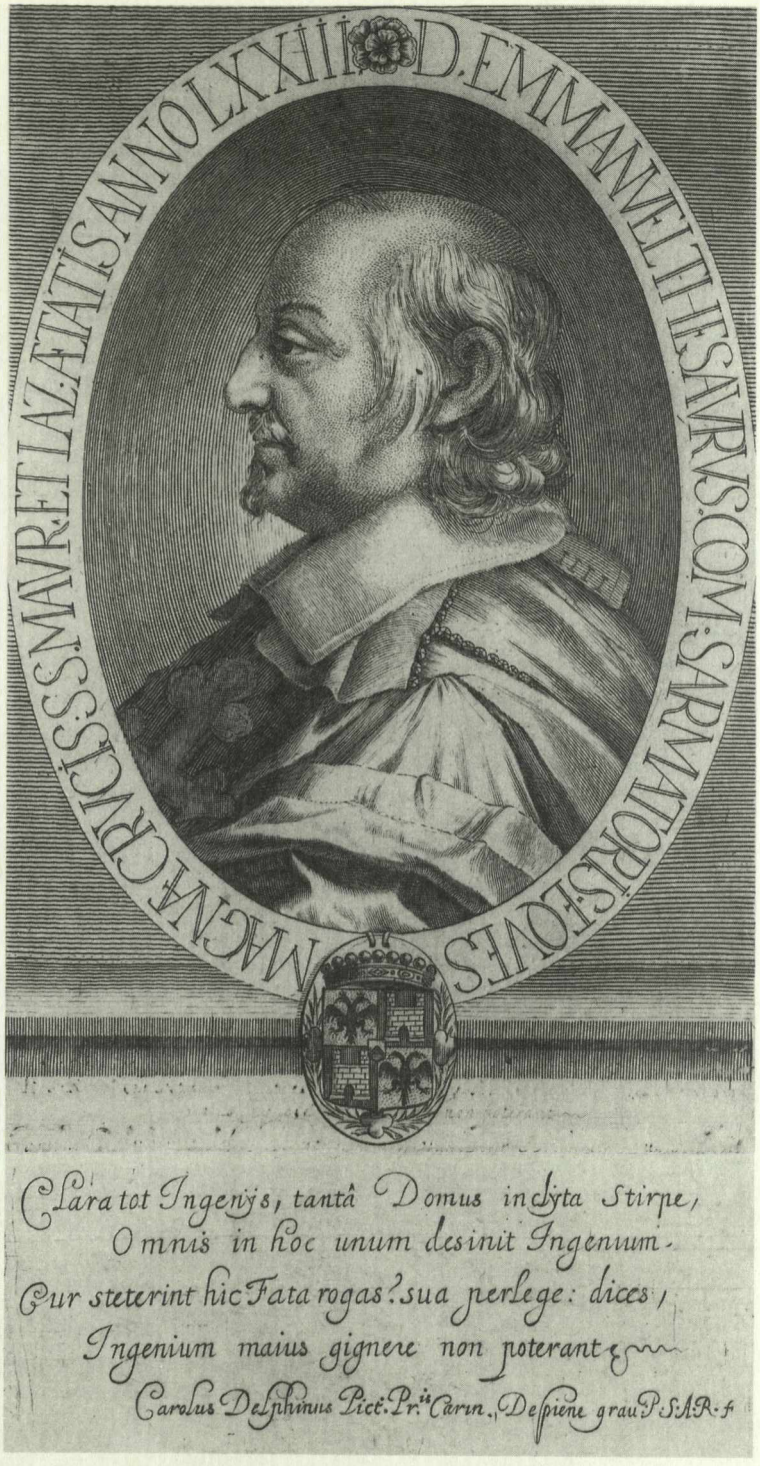
Altra scelta segna il rafforzarsi dell'autorità di Cristina, e tocca lo studio delle genealogie di casa Savoia affidate al Guichenon[2]. Dopo il 1650 le lettere dell'erudito savoiardo, alla ricerca delle origini di casa Savoia, indicano un momento nutrito di propositi celebrativi a livello europeo. Da Bourg-en-Bresse, nel 1652 abbiamo una diretta conferma che il Guichenon aveva gradito l'incarico affidato a lui dal marchese di Pianezza e ringrazia; alla patente di storiografo era stata abbinata una consistente pensione, e lo studioso si apprestava a consultare biblioteche e archivi per l'*Histoire généalogique de la Royale Maison de Savoye*, Lione 1660. Tra lui e il Tesauro si innesterà una querelle spinosa e agguerrita: l'incarico dato al Guichenon era «altamente politico, perché (a parte le interpretazioni della più recente storia) allo storico che aveva illustrato già le famiglie nobili della Bresse, suo paese natale, era affidato, come a un avvocato di famiglia, di raccogliere i titoli di dominio, le indicazioni di parentele che determinano le successioni, le signorie, e dipendenze feudali della dinastia: un passato che era anche un futuro». Così Aldo Garosci (1971-72).

E come ha sottolineato il Castronovo (1965), il Guichenon dimostrava certo un nuovo livello filologico nell'accertamento dei testi, nella ricerca di documenti autentici, verificati con i criteri instaurati dai Bollandisti e dai Maurini, amava discutere le fonti, una per una; ma proprio per questo la reazione del Tesauro era affilata, perché temeva la verità storica quando non fosse utile alla ragion di Stato. Cristina aveva invece chiaro che poteva tornare a taglio una storia che riaffermasse con chiarezza ogni titolo, compreso quello sul regno di Cipro, per rifiutare posizioni di vassallaggio rispetto all'impero e alla Francia; e il Guichenon si rifaceva in questo senso, nella sua traccia, alle genealogie del Monod e del Giuglaris.

Per la sua *Histoire généalogique de la Royale Maison de Savoye*, il Guichenon introduce nel 1660 ancora il ritratto di Cristina in abito-apparato vedovile, con perle e veli, e sono una cornice per un medaglione che cerca, come primo ingrediente, il fasto regale; il volto ne esce a sorpresa pungente e luminoso, con un suo grado autentico, per niente appannato. Ancora nel 1663, anno della morte, l'incisione di Nicolas Pitau non trascura nella scritta di ricordare Cristina come «Fille de France» e per grazia di Dio duchessa di Savoia; il basamento è rifinito con un trofeo naturalistico allegorico intessuto di melagrane e gelsomini, ai lati dello stemma la Rosa di Cipro, un omaggio fiorito per la dignità ducale.

È un pensiero di Saint-Evremond (1614-1703) che «la dévotion est le dernier de nos amours». Cristina di Francia e di Savoia non sfugge a questa linea, e molte attrazioni erano cominciate per tempo a Parigi. Anche a Torino, i rapporti con san Francesco di Sales, con i conventi dei Carmelitani e dei Teatini, toccano da vicino le vicende politiche, come un piedistallo sicuro. E la stessa architettura delle facciate, firmata dal consenso di Cristina, come per la chiesa

194.
Filippo d'Agliè
e Tommaso Borgonio,
Il trionfo del Gridelino,
il colore di Cristina
di Francia,
da *Il Gridelino*,
balletto a Torino
l'ultimo giorno
di Carnevale 1653.
Torino, Biblioteca
Nazionale,
Ris. q. V 61 e 47
(alle pagine 320-321).



195. Charles Dauphin e Antonio De Pienne, Emanuele Tesauro.
Torino, collezione privata.

di San Francesco da Paola, risulterà un manifesto dell'assolutismo, delicato e deciso di fronte alle ragioni della Chiesa.

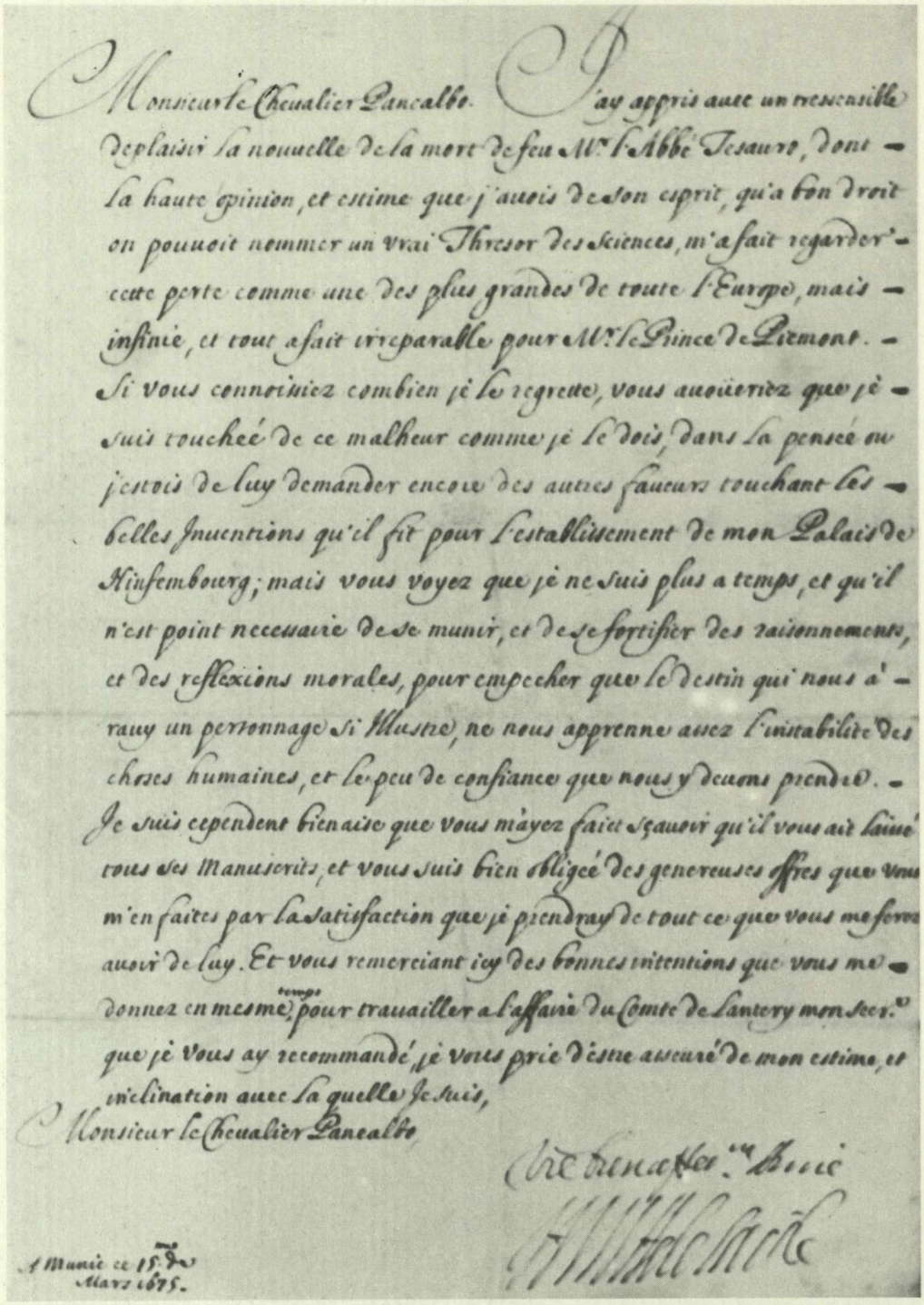
Intanto a Parigi, in quegli anni, la generazione a cui apparteneva la duchessa finirà per assistere al crescere di un altro movimento di primo piano, destinato a diventare una spina dorsale sensibile, per «esprit de géometrie» e insieme per «esprit de finesse», segno di contraddizione e di diverso contrassegno. Ad un certo punto «les belles amies de Port-Royal», devote e militanti, saranno una bella schiera; grandi nomi, grandi caratteri. Intorno e fuori di Port-Royal, altrettanto forte il clima creato nelle alte sfere, con risonanze a corte e nei ranghi serrati dell'aristocrazia. Per tempo, con Port-Royal era entrata in stretto contatto, dal 1639, Anna di Rohan, principessa di Guéméné, mentre Madeleine de Souvré, marquise de Sablé, una delle persone intime — con Madame de La Fayette — di La Rochefoucauld che la consultava per le sue *Massime*, partecipa alla prima edizione dei *Pensieri* di Pascal. Anne Hurault de Cheverny marchesa d'Aumont, Marie-Louise Séguier duchessa di Luynes, la stessa nipote di Mazzarino, Anna Maria Martinozzi principessa di Conti, avevano scelto «la via stretta» del giansenismo; come Jeanne de Schomberg, dal 1640, come Elisabeth de Choiseul-Praslin, al centro di un circolo intellettuale politico e letterario, avverso a Mazzarino: al suo Hôtel de Nevers presso il Pont-Neuf, e al Castello di Fresnes, erano di casa Mademoiselle de Scudery e La Rochefoucauld, Madame de Lafayette e Madame de Sévigné, altre ammiratrici di Pascal. I riflessi erano visibili anche alla corte torinese, coinvolta per tempo in quella moda.

Una discussione recente (1984), per «les belles amies de Port-Royal», avviata al Musée National des Granges de Port-Royal, Magny-les-Hameaux (Yvelines), da parte di Thérèse Picquenard, ha cercato di dare una risposta intelligente, per la parte francese, indicando in quelle scelte il piacere di trovare un approdo al limite delle tensioni e delle contraddizioni più scoperte che allora si avvertivano tra Dio e «il mondo»; ma era evidente anche il riverbero delle riflessioni che il giro di Port-Royal aveva suscitato sulla «condizione dei grandi», i protagonisti al centro, come Cristina, dell'assolutismo. Più d'uno a Parigi aveva preferito la strada dura, rispetto alle altre facili, e si era scelta la Visitazione, il Carmelo, i conventi di San Vincenzo de' Paoli; soprattutto avevano scelto la strada suggerita dai maestri più intellettuali, votati alle cose più ardue, ambite dallo spirito e dalla mente.

E ancora un'altra ragione è stata ricordata, con acutezza aderente: si trattava in molti casi di una nobiltà frondeuse, con chiare propensioni politiche e con il desiderio di opporsi ancora a Mazzarino, ancora a Luigi XIV e ad una parte della gerarchia ecclesiastica.

Soprattutto, Port-Royal aveva insegnato a credere in se stessi; a costruirsi, su misura, una morale rigorista e indipendente dalle gerarchie. Ed era una voce decisa e ortodossa, alla ricerca di altre angolazioni, altrettanto forti anche

196. Charles Dauphin, San Paolo innalzato al cielo.
Istituto Bancario San Paolo di Torino.



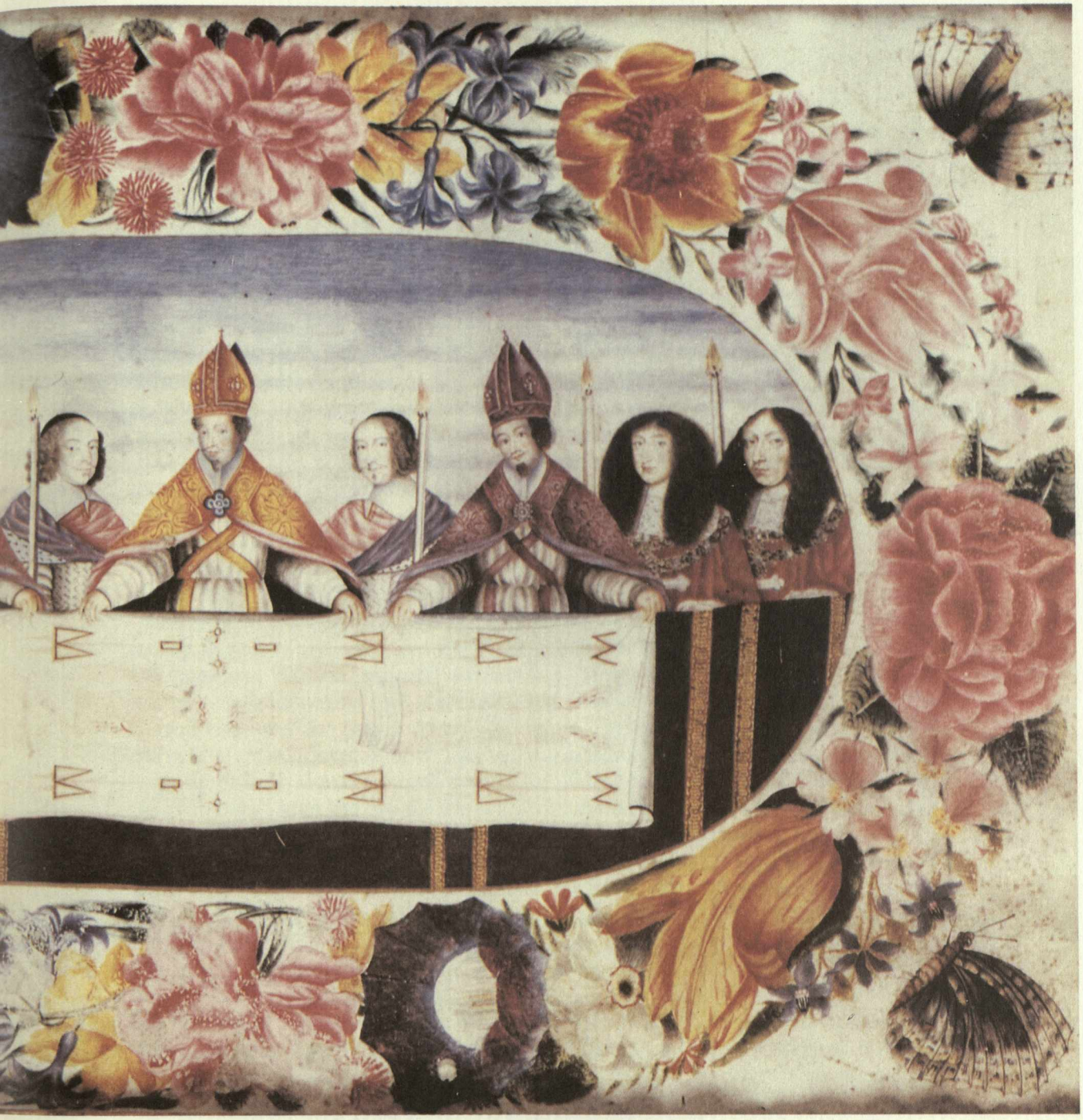
Monsieur le Chevalier Panealbo. J'ay appris auec un tres sensible
deplaisir la nouuelle de la mort de feu M.r l'Abbé Tesaure, dont —
la haute opinion, et estime que j'auois de son esprit, qu'a bon droit
on pouuoit nommer un vrai Thresor des Sciences, m'a fait regarder —
cette perte comme une des plus grandes de toute l'Europe, mais —
infinie, et tout a fait irreparable pour M.r le Prince de Piemont. —
Si vous connoissiez combien je le regrette, vous auoüeriez que je —
suis touchée de ce malheur comme je le dois, dans la pensée ou
j'estois de luy demander encore des autres faueurs touchant les —
belles Inuentions qu'il fit pour l'establissement de mon Palais de
Hinsembourg; mais vous voyez que je ne suis plus a temps, et qu'il
n'est point neceuaire de se munir, et de se fortifier des raisonnements,
et des reflexions morales, pour empecher que le destin qui nous a' —
rauy un perronnage si Illustre, ne nous apprenne assez l'instabilité des
choses humaines, et le peu de confiance que nous y deuons prendre. —
Je suis cependent bien aise que vous m'ayez fait sçauoir qu'il vous ait laissé
tous ses Manuscrits, et vous suis bien obligé des genereuses offres que vous
m'en faites par la satisfaction que je prendray de tout ce que vous me ferez
auoir de luy. Et vous remerciant icy des bonnes intentions que vous me —
donnez en mesme temps pour trauailler a l'affaire du Comte de Santery mon Seer.r
que je vous ay recommandé, je vous prie d'estre asseuré de mon estime, et
inclination auec la quelle Je suis,
Monsieur le Chevalier Panealbo

A Munic ce 15.e de
Mars 1675.

197. Lettera di Adelaide di Baviera da Monaco al Panealbo per la morte di Emanuele Tesauro, 1675. Torino, Archivio di Stato.

198. Antonio Triva, L'offerta delle Vergini al Tempio,
per il Palazzo di Nymphenburg. Monaco, Staatsgemäldesammlungen.

199. Antonio Conti, La Sindone con Cristina e la famiglia ducale. Fondazione Umberto II e Maria José di Savoia, Losanna.



quando erano spostate, deviate oltre l'orizzonte del monastero e delle sue celle. Il pensiero di Pascal aveva stravolto non solo il ritmo della poesia preziosa e le discussioni dei circoli letterari: soprattutto aveva innescato una nuova straordinaria abitudine alla riflessione che in quegli anni sosteneva il filo di ogni ascolto, e di ogni scambio; lo dicono le lettere, gli epistolari, moderne confessioni quotidiane che ricostruivano il nuovo modo di sentire.

Port-Royal e il suo monastero des Champs erano entrati nelle lettere-ritratto: «Ce Port-Royal est une thébaide; c'est le paradis; c'est un désert où toute la dévotion du Christianisme s'est rangée; c'est une sainteté répandue dans tout ce pays à une lieue à la ronde... Je vous avoue que j'ai été ravie de voir cette divine solitude dont j'avais tant ouï parler: c'est un vallon affreux, tout propre à faire son salut». Così Madame de Sévigné a Madame de Grignan, il 26 gennaio 1674. Più d'un Ritratto di Cristina di Francia anticipa questo clima. E non è un caso fossero incisioni di mano del Boetto realista. Si era attratti dalla solitudine; dopo tanti incontri di vita aperta, l'idea del sublime, suggerita dal «vallon affreux», condensava in filigrana il pensiero stesso del rischio, e portava in opposizione al desiderio della salvezza. Era una delle strade che conducevano quei temperamenti forti a un traguardo oltre l'indifferenza.

Un altro binario ancora, aveva indirizzato il costume dai *Pensieri* di Pascal alle *Massime* di La Rochefoucauld, e al centro, sempre, erano i problemi del cuore e della ragione, ma anche le convenzioni e la loro ostentazione, interessi e travestimenti, il «déguisement» amato alle corti; messo sull'avviso, l'occhio poteva finalmente penetrare oltre quelle reti, fino a irrobustire la statura dell'«honnête homme», una qualità che poteva compensare la vera virtù, giudicata inaccessibile da quegli scettici intelligenti. Di qui era nata l'arte difficile della «umana comunicazione», e quella altrettanto difficile del dominio sulle cose umane. In questa linea, il ritratto del cuore dell'uomo, al centro di ogni analisi, era riuscito, per merito di La Rochefoucauld, con un rigore netto. Ed è quello tipico di parecchi ritrattisti. Pittura e incisioni erano sul punto di centrare i caratteri, con pochi tratti essenziali da fissarsi fra le sete e le perle, fra gli intrecci del costume. È lo sguardo che il bulino di Simonneau scopre per il volto di Antoine Arnauld, e Montcornet per l'abate di Saint-Cyran; Philippe de Champaigne per la Mère Angélique; a Torino il Boetto, per la galleria dei Ritratti dedicati all'entourage della corte, alla borghesia e agli hônnetes hommes della provincia.

Anche Daniel Dumonstier, per le sue Duchesse, trova una punta di realismo che segna lo spostarsi dell'ago della bilancia oltre Rubens e i fiamminghi del 1640. La ricerca «di sé», al centro delle contraddizioni, era l'unica certezza. «Si è diversi da se stessi quanto dagli altri», siamo «materia tanto mutevole quanto sconosciuta». E ancora, siamo «perpetua genesi di passioni»: Pascal le indirizza al bene; La Rochefoucauld le analizza nella doppia componente di vizi e di virtù (coesistenti): «I vizi entrano nella composizione delle virtù come i

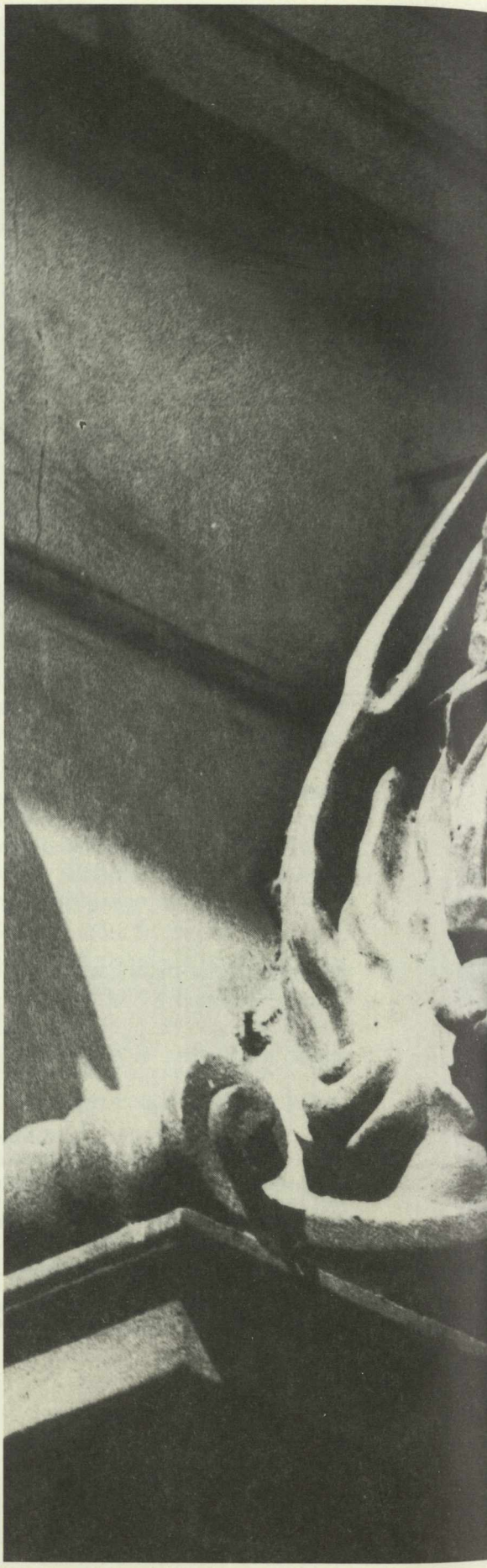
200. Giovenale Boetto, Il venerabile Alessandro dei marchesi di Ceva eremita camaldolese. Torino, collezione privata.

veleni entrano nella composizione dei rimedi della medicina, la prudenza li raduna e li tempera e se ne serve utilmente contro i mali della vita». Era un approdo lontano da ogni banale ottimismo; una morale forte, che appartiene in pieno a Cristina di Francia, come persona decisa a essere se stessa.

[1] La lettera da Monaco di Adelaide Enrichetta di Savoia, qui riprodotta, è in Archivio di Stato, Torino, Corte, Lettere di principi, mazzo 25.

Per un Ritratto di Adelaide Enrichetta elettrice di Baviera presentata in abito di parata, in seta rosa antico a fiori, con uno dei gioielli donati da Cristina, allo sfondo il Palazzo su disegno di Amedeo di Castellamonte, è al Castello di Racconigi, per cui cfr. N. GABRIELLI, *op. cit.*, 1972, fig. 141.

[2] Per una recente bibliografia sul Guichenon, cfr. V. CASTRONOVO, *Samuele Guichenon e la storiografia del Seicento*, Torino 1965; A. GAROSCI, *Storiografia piemontese tra il Cinque e il Settecento*, Torino 1971-72; G. RICUPERATI, *Lo Stato sabaudo e la storia da Emanuele Filiberto a Vittorio Amedeo II. Bilancio di studi e prospettive di ricerca, Atti del Convegno di Studi sul Piemonte: stato attuale, metodologie e indirizzi di ricerca*, in «Studi Piemontesi», Torino 1979; E. MONGIANO, *Una dinastia e la sua immagine: le genealogie*



201. Tommaso Carlone, Allegorie con lo stemma ducale. Torino, San Francesco da Paola.

sabaude tra il XVI e il XVIII secolo, in *I rami incisi dell'Archivio di Corte* cit., Torino 1981-82; G. RICUPERATI, *Dopo Guichenon: la storia di casa Savoia dal Tesauro al Lama*, in *Da Carlo Emanuele I a Vittorio Amedeo II* cit., 1987. Anche per questo argomento resta fondamentale G. CLARETTA, in *Storia della reggenza di Cristina* cit., da cui sono tratte le seguenti lettere significative (Archivio di Stato, Torino).

Guichenon a Cristina, da Bourg-en-Bresse, il 7 aprile 1653: «Madame. La passion que j'ai de m'acquitter autant bien qu'il me sera possible du glorieux emploi que V.A.R. m'a donné m'a fait resoudre d'aller à Paris pour voir les titres de la chambre des comptes et du trésor des chartes du Roi, les manuscrits qui sont entre les mains des curieux et les plus belles bibliothèques, afin de ne rien laisser qui puisse servir d'ornement à mon ouvrage. J'ai des advis certains de mes amis, Madame, que je ferai conquête en ce voyage et que j'en reviendrai plus savant. Paris est le centre des belles choses et où les plus grands esprits du Royaume s'arrêtent, ainsi mon travail leur étant communiqué en aura plus de perfection. Mais je n'ai pas voulu partir, Madame, sans avoir l'agrément et le congé de V.A.R., et pour la supplier très humblement d'écrire a Madame la duchesse de Nemours pour la convaincre à me communiquer les titres domestiques de sa famille, puisqu'elle à intérêt que cette branche paraisse en mon histoire avec l'éclat qui lui est dû.

... ayant l'honneur, Madame, d'être créature domestique et officier de V.A.R. je me persuade tant de sa générosité et de sa bonté, qu'elle souffre patiemment mes importunités. Dans peu de jour, Madame, et avant mon départ j'enverrai à V.A.R. le projet imprimé de l'histoire généalogique de cette Royale Maison afin que les intéressés et les curieux ayant connaissance de mes desseins, je puisse avoir l'approbation ou la censure des uns et des autres».

Guichenon da Parigi a Cristina, il 20 giugno 1653: «Madame. Je suis le plus content de tous les hommes, de l'approbation que LL.AA.RR. ont donné au projet de mon histoire, parceque n'ayant autre pensée que de leur plaire, je trouve ma satisfaction toute entière dans la leur. Je retrancherai, Madame, du corps de mon grand ouvrage les deux chapitres que V.A.R. me marque par la lettre qu'elle a eu la bonté de m'écrire, mais je la supplie très humblement de consentir que j'en fasse un traité particulier sous un nom supposé afin de relever les droits, les avantages et les prérogatives de cette couronne, que les ennemis ou les envieux de cette Royale Maison ont voulu mal à propos ravaler. J'ai de si nobles matériaux et de choses si prétieuses sur ce sujet, que ce serait un crime d'en frustrer le pubblic».

Guichenon a Carlo Emanuele II, Torino 6 gennaio 1656 (in occasione del conferimento della Croce dei Santi Maurizio e Lazzaro): «... Ma robe de palais a été changée en mante, mon bonnet en croix de S. Maurice et ma plume en une épée ... je me sens étroitement obligé d'employer le reste de ma vie au service de cette couronne et si je ne puis, Monseigneur, être le témoin des actions heroïques que toute l'Europe attend du courage invincible et des eminentes vertus de V.A.R., je la supplie très humblement que j'en puisse être au moins le panégiriste afin Monseigneur de suppléer par les ouvrages de ma plume à la faiblesse de mon esprit et de publier partout à quel point de zèle, de respect et de soumission je suis».

L'ultimo decennio conclude il risultato della commmittenza di Cristina per l'arte religiosa in rapporto alla storia della famiglia ducale e tocca una branchia dilatata dalla storiografia del XIX secolo; lo documenta la trattazione del Claretta, che insiste sui ritiri della duchessa in Santa Cristina e sulle donazioni in gioielli e dipinti (citando anche Luca Dameret); continuo l'interessamento per la chiesa di Santa Teresa, tramite il Costaguta; come già per San Salvatore, tramite Filippo d'Agliè; per il San Francesco da Paola; per Santa Chiara, per il convento della Madonna degli Angeli, per la Madonna del Pilone e la chiesa del Corpus Domini; per gli edifici religiosi di Moncalieri, di Collegno, di Avigliana. La politica religiosa vede da un lato il risultato autonomo del Cairo, sostenuto da Cristina, e d'altra parte del Dauphin con il Tesauro, con Valeriano Castiglione; più legati alla tradizione controriformista e all'ambiente romano, erano invece personaggi come monsignor Giacomo Goria, vescovo di Vercelli, su cui è intervenuto ex novo C. GILARDI, *Le ispirazioni fondamentali delle realizzazioni religiose e sociali*, in «Nuova Villafranca», n. 46-47, 1985, tracciando un raccordo tra la corte di Carlo Emanuele I e Cristina, che si misura appunto nel passaggio dal Moncalvo al Della Cornia al Dauphin.

Per la traccia del Claretta, cfr. la voce esemplare di I. MASSABÒ RICCI, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XXVI, Roma 1982.

Altri orientamenti alla Villa

Negli anni dopo Cristina, la Villa sembra riflettere molte ombre, rincarate in controluce, secondo un'ottica che legge e rilegge il libello anonimo divulgato dal 1667, *Rélation de la Cour de Savoie ou les Amours de Madame Royale*, attribuito all'entourage del conte d'Emery, uno dei nemici dichiarati della duchessa. I soggiorni di Carlo Emanuele II con Maria Giovanna di Trecesson, e con Gabriella Mesmes de Marolles, sono una parentesi che accenna a un diverso treno di vita e trova confronti in altre ville del duca, quella Doria a Ciriè [1], per esempio, rispetto al clima eroico creato da Filippo d'Agliè e da Cristina di Francia.

Non era facile conservare quella volontà d'arte e di vita raffinata, quella tensione al centro di un disegno politico in grande, e Maria Giovanna Battista di Savoia-Nemours, impegnata a sostenere le grandi feste al Castello della Venaria, nel 1679 concede la Villa della prima Madama Reale all'Ospedale di Carità di Torino. Il duca Carlo Emanuele era scomparso nel 1671, anni quarantuno, e la duchessa governava come tutrice e reggente per il figlio Vittorio Amedeo II. Un primo nucleo per l'assistenza era stato fondato dalla Compagnia di San Paolo nel 1582, unito all'Ospedale dei Santi Maurizio e Lazzaro; sistemato in seguito nel sobborgo di Po, in ambienti diretti dai padri di San Giovanni di Dio. Già nei capitoli dedicati alle Opere della Compagnia, il Tesauro aveva fatto emergere, in un suo disegno molto articolato, quelle rivolte a beneficio «de' prossimi» accanto a quelle rivolte a Dio: difesa quindi della Fede Cattolica, ma anche le opere gestite per il Soccorso dei poveri, per il Monte di Pietà, per l'aiuto alle Vergini, per l'Officio Pio, per gli edifici sacri. Tra le iniziative di maggior interesse sociale erano l'Albergo di Virtù, l'Ospedale di Carità, il Collegio dei Convittori.

In questo insieme, come ha chiarito lo studio recente di Anna Cantaluppi, anche la devozione rivestiva carattere pubblico e gli stessi edifici sacri erano considerati non solo da un punto di vista artistico. L'occhio del Tesauro valu-

202-203. Pieter Bolckman, L'Ostensione della Sindone in piazza Castello (a destra, particolare). Racconigi, Castello.

tava la comunicazione delle immagini, in ogni azione, e la Compagnia di San Paolo, da confraternita laica per la preghiera, all'interno di una evoluzione tipica di quei decenni, si delineava come una potente «società» con forte componente nobiliare, rivolta all'assistenza a livello cittadino-statale, fino ad arrivare alla gestione del debito pubblico [2].

Di qui il nesso robusto che si stabilisce con la Villa di Cristina, affidata dalla duchessa Maria Giovanna Battista all'Ospedale di Carità. La Compagnia possedeva una quadreria, con tredici dipinti dedicati alla Vita di san Paolo, e vi avevano atteso il Caravoglia, il Sacchetti, il Dauphin, pittore di Cristina, per uno straordinario San Paolo innalzato al terzo cielo dagli angeli, autentico capolavoro ancora legato a Vouet e allo stesso Poussin, databile al 1659, come ha indicato la Di Macco (1982) presentando il dipinto alla mostra dedicata a Claude Lorrain e ai pittori lorenesi a Roma. Lo stemma si riferiva a Carlo Bianco di San Secondo, consigliere e segretario di Stato e Finanze.

Dopo altre tappe, la sistemazione alla Villa risolveva, agli occhi della duchessa, un problema che toccava direttamente la città. Evitava in più la costruzione di un apposito edificio: «Ci venne in mente che la fabbrica della Vigna che è al di là del Po al dirimpetto del Valentino, poteva servire prontamente, aggiustatamente, profittevolmente, e gloriosamente per quell'effetto». Così la patente ducale, e si citava l'esempio del beato Amedeo di Savoia. Si offriva il Palazzo con giardini e la piccola casa esistenti, i prati, campi, vigne, boschi e beni dipendenti.

Ma l'ospedale lamenta difficoltà per il riscaldamento e per l'approvvigionamento, e ritorna nel 1684 in via Po, nell'isolato di San Maurizio, con una dotazione consistente e locali più adeguati. In realtà Vittorio Amedeo II aveva preteso la residenza: è l'anno della sua presa di potere e il giovane duca decide, in persona prima, di fronte alla madre. Sono gli anni che avviano in parallelo nuovi lavori alla Villa della Regina, già del cardinal Maurizio, ora per Anna Maria d'Orléans; e da lei la Villa, già detta Ludovica, prende il nome di Villa della Regina.

All'interno le nuove mitologie — di mano di un pittore viennese, Daniele Seyter — risultano un capitolo moderno: di fronte alla quadreria riunita dal cardinal Maurizio e passata al Valentino, e di fronte all'arcadia delle stanze di Cristina. L'Olimpo voluto da Vittorio Amedeo II insiste per fissare un'immagine che sembra preludere al Giovane Eroe, Apollo = il Duca, accolto da Giove, al centro della grande Galleria del Daniel in Palazzo Reale; in altri scomparti il Carro del Sole, ancora con Apollo, Aurora che spande fiori, fertili per il ducato; Iride che annuncia la Pace; Ercole che guida all'immortalità. Su questa linea espressa nel Palazzo, anche la Villa della Regina sceglieva nuova veste rispetto all'Accademia del cardinal Maurizio; il ninfeo entrava a far parte di un giardino aperto alle soste della corte e degli amici. Era una cornice più moderna, tutt'uno con gli affreschi del Barocco pittoresco inserito nelle volte dal Seyter, allievo di Pietro da Cortona. Con gli interventi di Juvarra e della sua équipe diventerà un esempio, negli stessi anni di Stupinigi, per le ville nobiliari della collina, insistendo nella moda ultima dell'esotismo. Questo non sarebbe stato possibile alla Villa presso San Vito, dove il Seicento classico ancora resisteva nelle grandi volte, nelle stanze delle Delizie.

Certo si era fatta strada anche una pittura adatta al «vivere in Villa», da piacere a Carlo Emanuele II e al figlio, e non strettamente riservata alle stanze di corte: nature morte fiorite, emblemi non troppo retorici, vedute e Cacce, ma anche Conviti in collina. E nelle collezioni private torinesi se ne ritrova una campionatura sicura, per un vero e proprio genere, a lato dell'arte ufficiale. Si riconoscono costumi di pieno Seicento, il moro addetto alla tavola, a cogliere il carattere d'élite; la scimmia, animale bizzarro e lascivo, e altri significati allusivi per la frutta e per il vino; allo sfondo il castello, a concludere il paesaggio. Su altro versante crescevano i quadri con significati moralistici, al-

204. Pittore dei conviti in Villa, 1680 ca., Il pranzo all'aperto.
Perno (Cuneo), Castello.

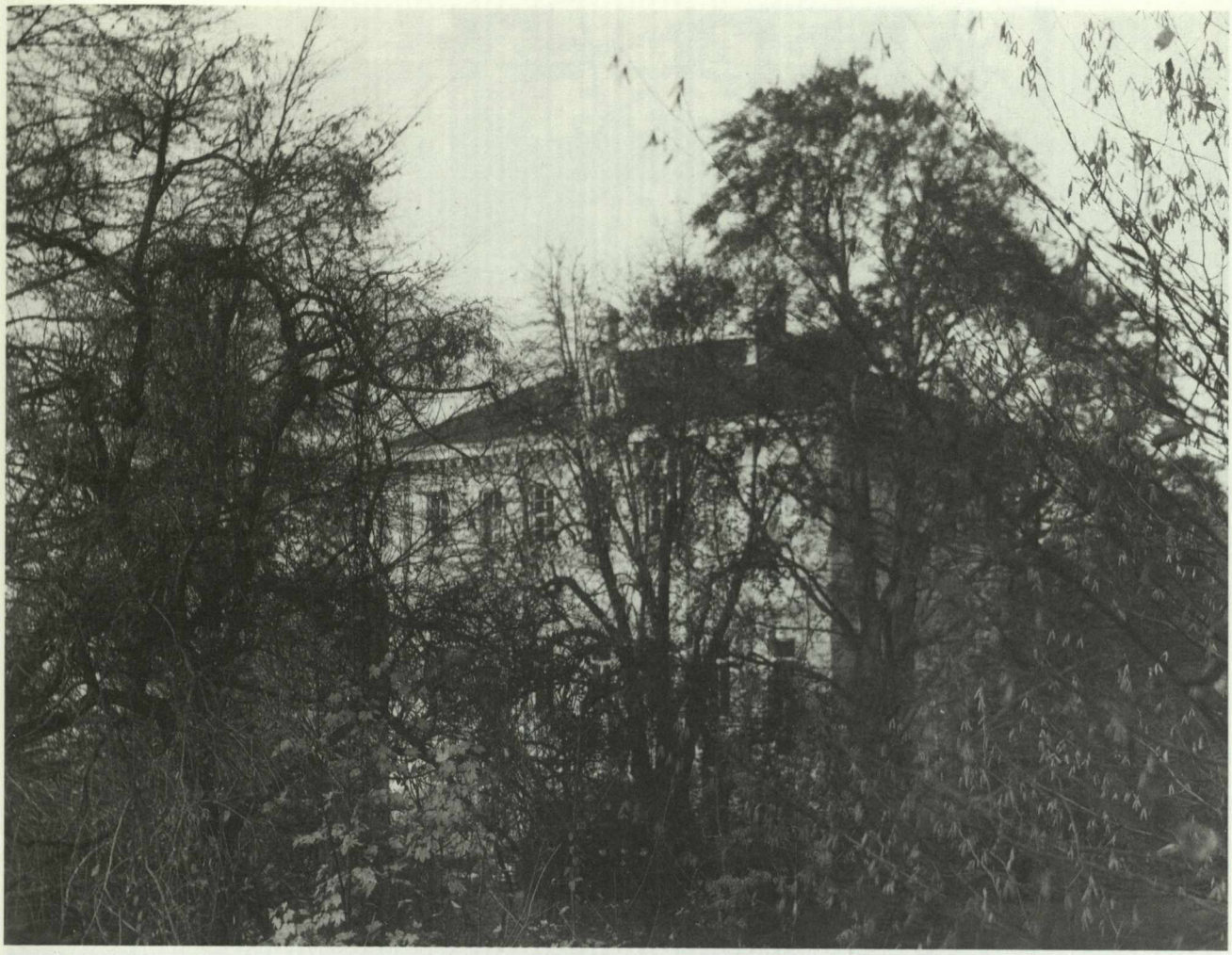
205. Pittore savoiardo, inizio XVIII secolo, Allegoria dei ceti sociali. Torino, collezione privata.

206. La Villa di Madama Reale (fotografia 1980).

trettanto presenti. Nella sua indagine per *La Guerra del Sale (1680-1699), Rivolte e frontiere del Piemonte barocco*, I, 1986, Giorgio Lombardi ha commentato uno di questi dipinti a chiave moralistica, che può entrare di diritto nel clima della Villa di Cristina, negli anni dopo Carlo Emanuele II: vi appare in primo piano un theatrum simbolico con i Ceti sociali, a fregio; un banchetto ritratto allo sfondo, e in prospettiva più ravvicinata un Vescovo, il Clero, con la scritta «Je vous absous tous»; il cavaliere, la nobiltà di spada, «Il défend tous»; la dama, in elegante costume fiorito, «Je vous abuse tous»; l'avvocato, la nuova nobiltà di toga, «Je vous juge tous»; il contadino, «Je vous nourris tous»; e a conclusione la Morte, «Je vous tue tous».

Vittorio Amedeo II, senza rinnovarla, tiene la residenza di Cristina per sé, molto privata: alla Villa di San Vito soggiornano, con Vittorio Amedeo II, prima la contessa Giovanna Battista Scaglia di Verrua, e poi soprattutto la marchesa di Spigno. La Villa è scelta anzi, il 19 luglio 1701, per la cerimonia che sancisce l'atto di legittimazione dei due figli naturali del duca e della contessa di Verrua, Vittorio Francesco Filippo Benedetto Amedeo di Savoia e Vittoria Francesca di Savoia, marchese di Susa e damigella di Susa.

I documenti d'archivio ritornano sulla Villa nel 1703, quando si insedia il quartier generale del marchese di Pianezza, Carlo Giovanni Battista di Si-



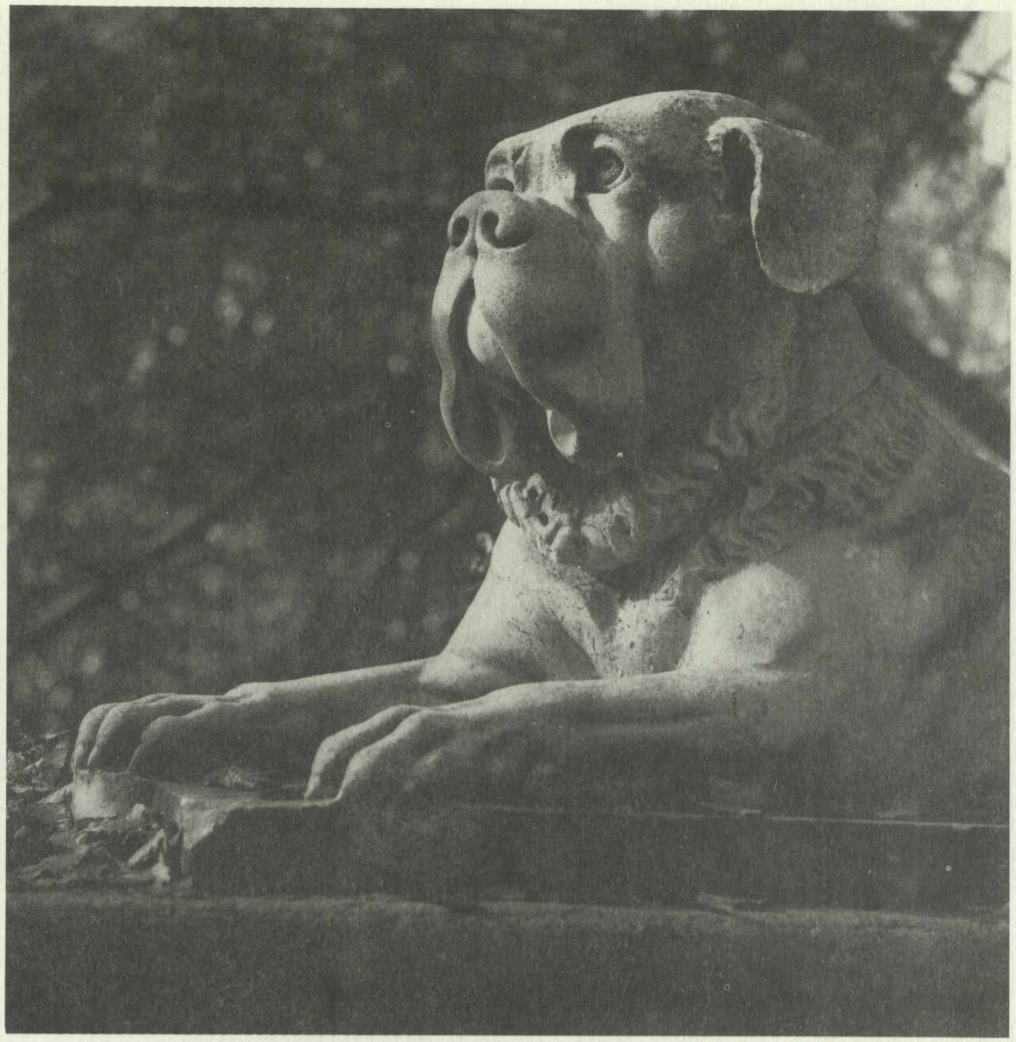
miana, con le truppe di stanza sulla collina, impegnate contro i francesi[3]. Il parco era stato occupato, «ritirati gli animali domestici et feroci»; dal Seicento la Villa aveva infatti ospitato cervi e camosci, e soprattutto cerbiatti, gazzelle e caprioli, cigni, scimmie, e poi stambecchi, aquile, orsi.

Era ormai un deposito di armi, e le Istruzioni al marchese di Pianezza raccomandano che «le polveri che sono nei magazzeni vi stiano con tutta sicurezza et esenti da ogni sinistro venimento umano». Il marchese aveva provveduto con l'aiuto dell'architetto Bertola, esperto di fortificazioni; è un capitolo che mette a dura prova la Villa e il parco (i cavalli erano nel 1703 in numero di quattrocento): e tuttavia la parola d'ordine era «conservare intatti il salone e le altre stanze ducali nel caso l'A.S.R. si degnasse recarsi, come altra volta, a riparar la notte». L'ordine si ripete con Luigi XIV, che nell'assedio del 1706 raccomanda di risparmiare la Villa e i beni ducali. Intorno continuavano i fochi sopra la montagna (4 agosto 1706), e ancora (10 agosto 1706) «li francesi

207-208. Cantiere torinese
del 1763,
Ferri battuti
alla Villa
di Madama Reale.

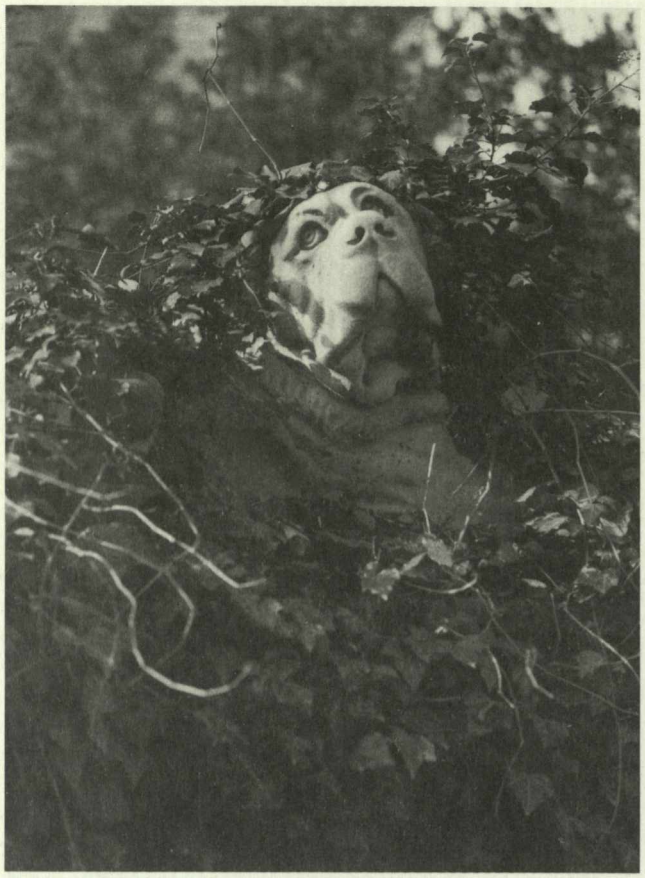
209. Cantiere torinese, Ferri battuti per il giardino alla Villa di Madama Reale.

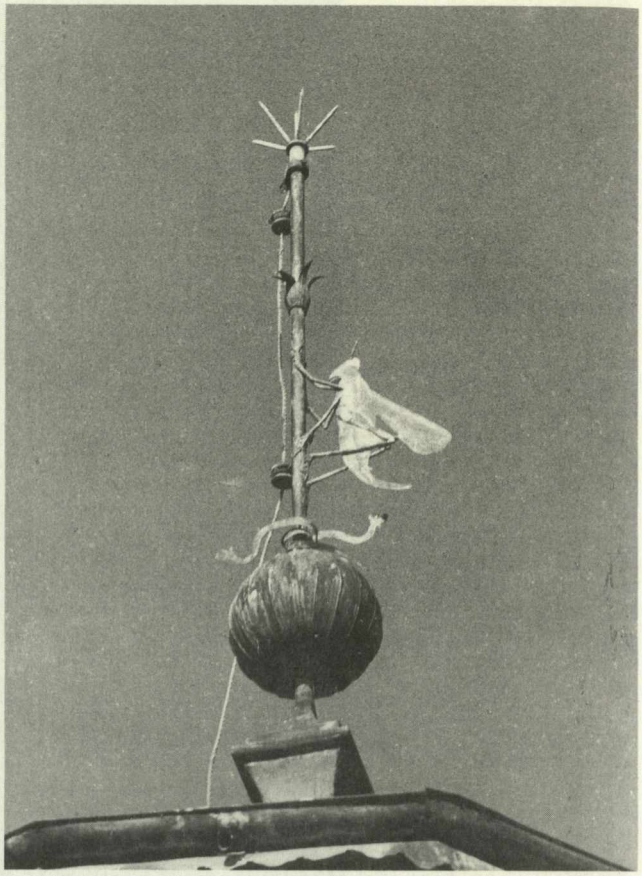
210. Scultore del XIX secolo, Un cane nel parco della Villa di Madama Reale.



occupano San Vito e la Maddalena»; il 18 agosto «si mette fogo alle vigne» e si minaccia quella di Madama Reale; gli incendi continuano: il 27 agosto «La Vigna di Madama presso San Vito resicò d'incendiare per una bomba di pece fusa».

La residenza era ben abitata nel 1707, con il principe di Anhalt, il principe d'Este; e i cerimoniali ricordano pranzi e feste, con il principe Eugenio di Savoia, con Emanuele di Soissons, con l'inviato di Olanda, nel giardino attrezzato per il concerto. Ma nel 1713 Vittorio Amedeo II rinnova la donazione all'ospedale: il 21 settembre il re parte per la Sicilia dove riceverà il titolo regio; al ritorno affiderà a Juvarra i nuovi progetti per Superga, dal 1716, e dal 1720 penserà ad altra sistemazione della Villa della Regina, ritenuta più moderna rispetto a quella di Cristina. Altro passaggio di proprietà nel 1724 è registrato ancora in un atto di vendita da parte del Regio Ospizio di Carità a un



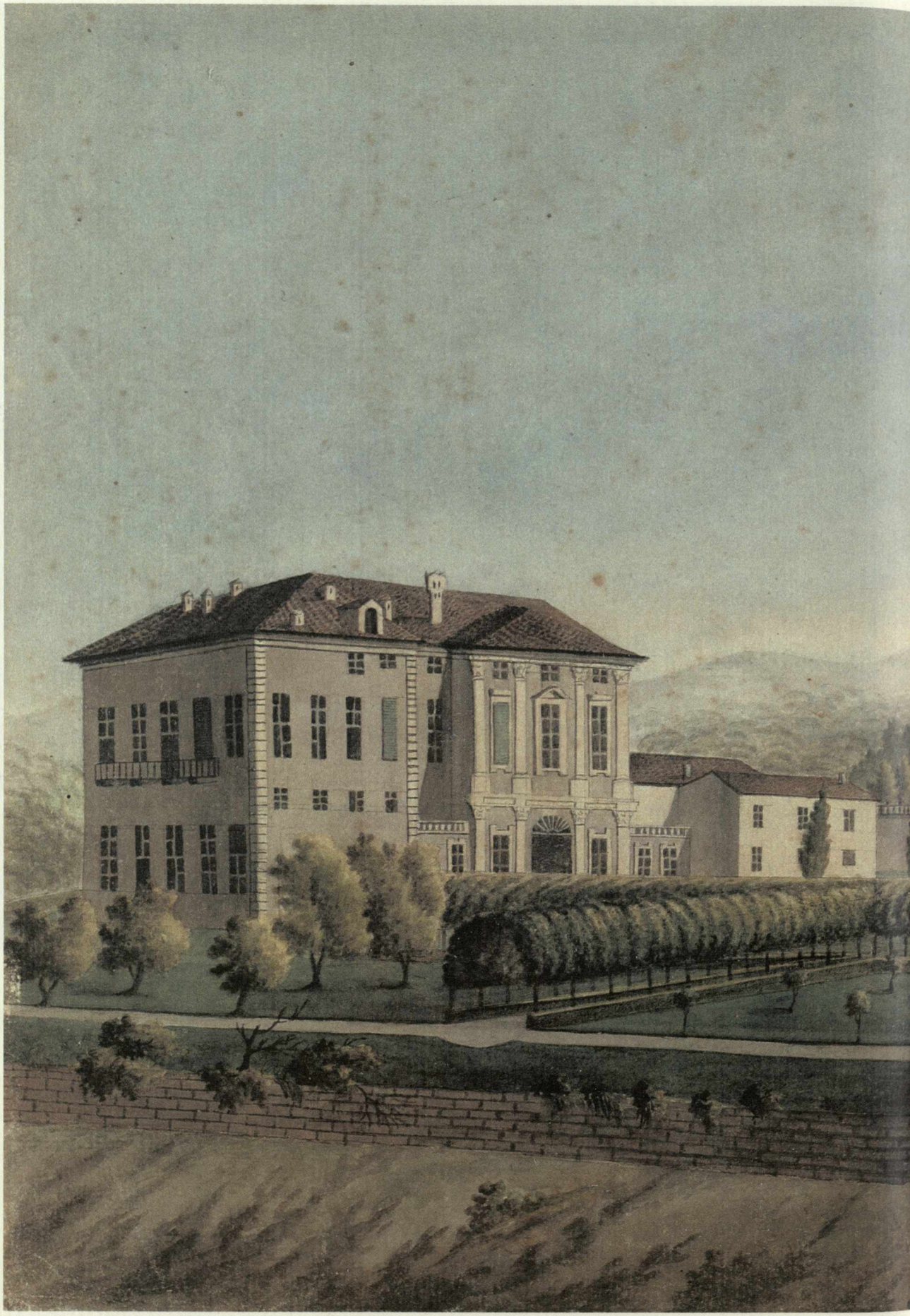


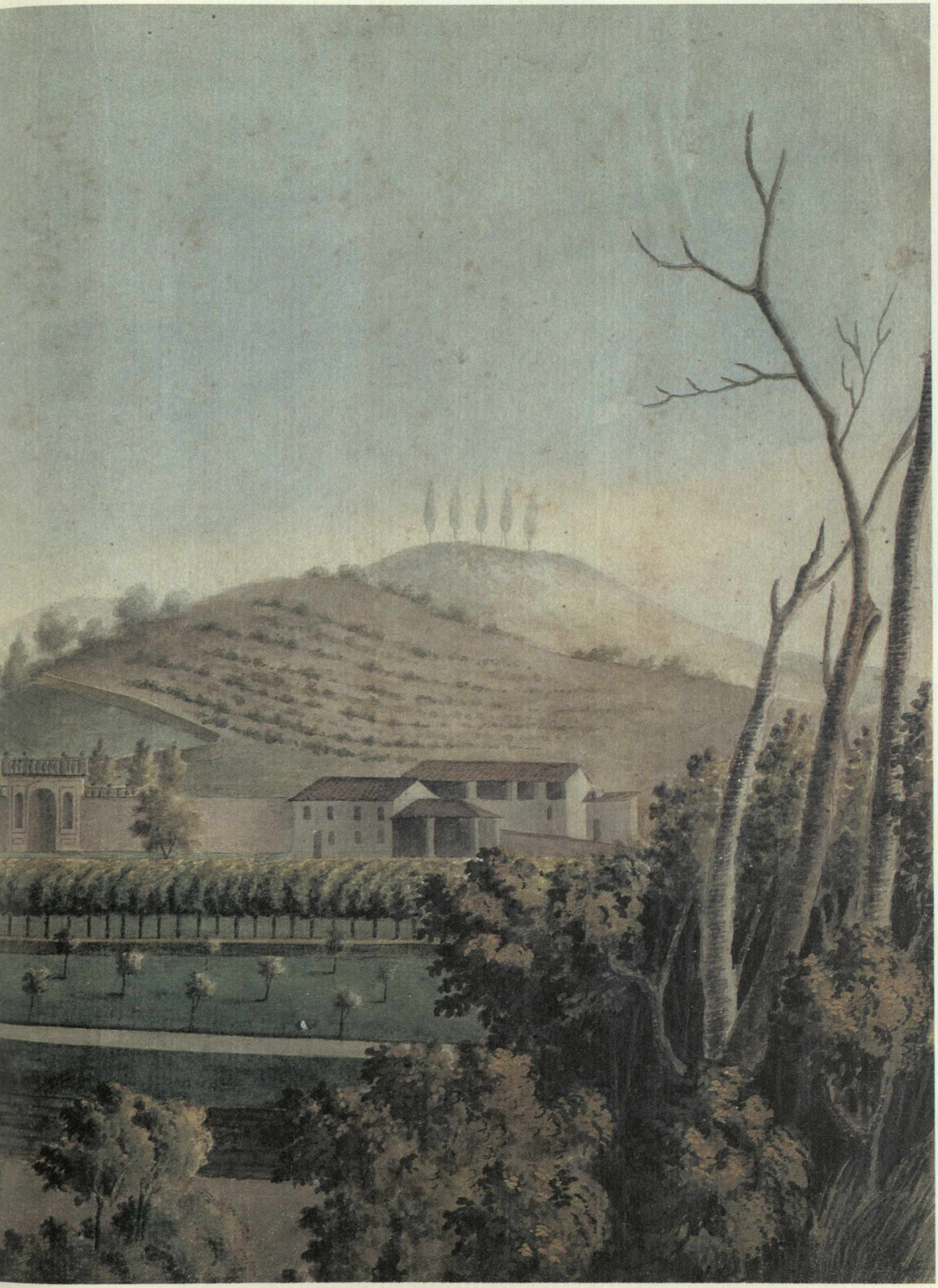
privato, il signor Luigi Buscaglione, che acquista in verità a nome della marchesa di Caluso che intendeva salvaguardare una residenza al nipote, privo di eredità dopo la confisca dei beni al padre. La marchesa muore nel 1729 istituendo come erede universale la Casa della Missione di San Vincenzo; e, in possesso dei Missionari fino al 1798, la Villa aveva conservato molte opere della antica quadreria e parte dell'arredo.

Dal 1743 al 1791, le mappe torinesi riportano la Villa con la denominazione di Villa dei Missionari; vi soggiorna per lunghi periodi il cardinal Carlo Vittorio Amedeo delle Lanze, con la carica di Elemosiniere Reale conferitagli da Carlo Emanuele III, commendatario di San Giusto di Susa e di San Benigno Canavese; sostano alla Villa lo stesso Vittorio Amedeo III e Maria Antonia di Borbone, nel 1753, e in anni più inoltrati i figli, attratti dalla collina e da quel singolare rifugio.

Una svolta brusca si avverte nel 1792, con il decreto del Governo repubblicano piemontese che confisca i beni ecclesiastici: la Villa passa al demanio dello Stato repubblicano, con la conseguente dispersione dei beni mobili. A questo riguardo tuttavia, le fonti utilizzate dal Marini nel 1921 non appaiono

211. Scultore del XIX secolo, Un cane nel parco della Villa di Madama Reale.
212. Maestranze del XIX secolo, Banderuola nel giardino della Villa di Madama Reale.
213. Scultore inizio XX secolo, La Flora nella grotta nel giardino di Madama Reale.
214. Giuseppe Pietro Bagetti, La Villa dei Turinetti di Priero, 1790 ca. Torino, Archivio Storico dell'Istituto Bancario San Paolo di Torino (alle pagine 348-349).

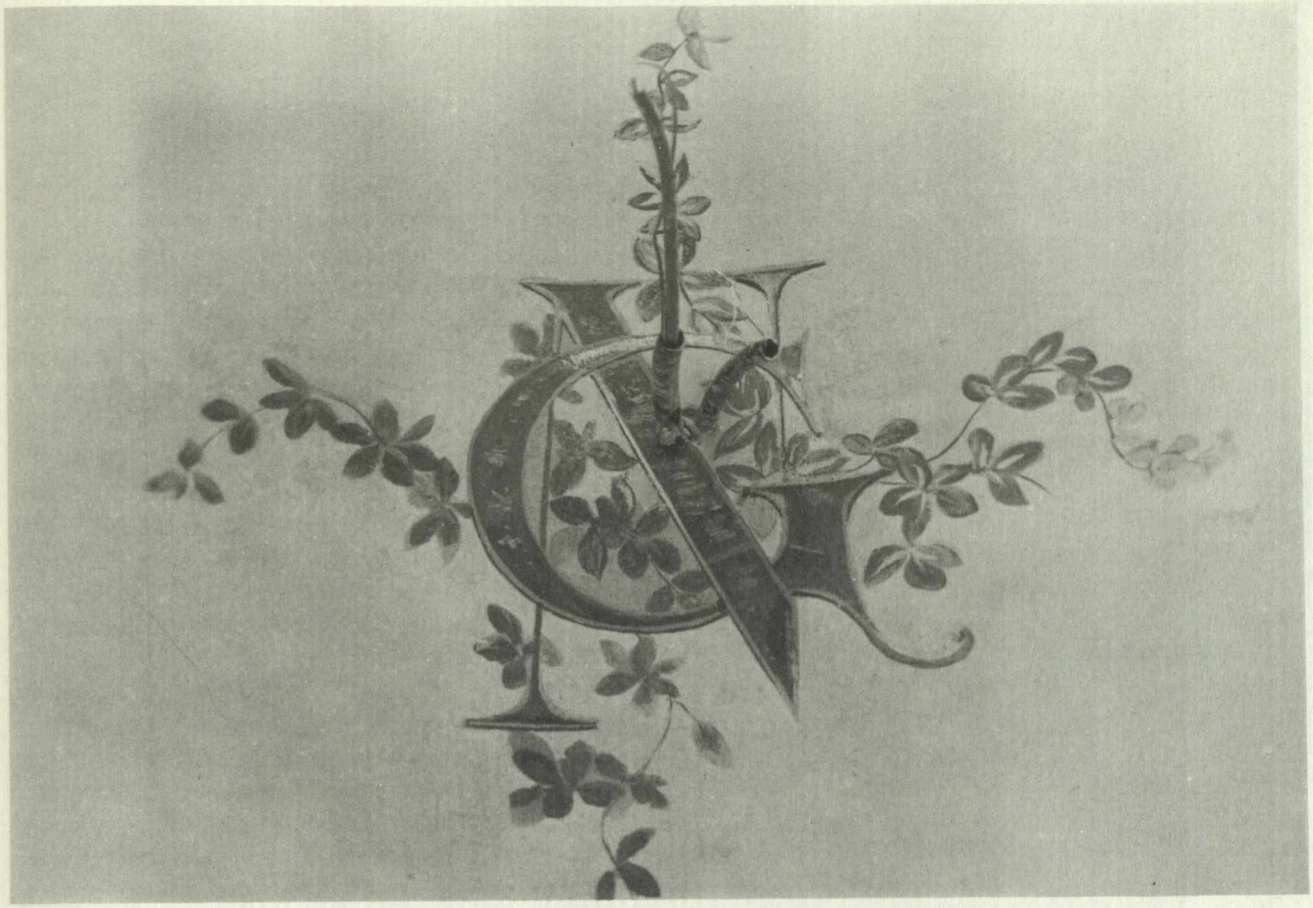




215. Pittore attivo 1887 ca., Apollo e sfingi, affreschi in volta, Villa di Madama Reale.

sufficientemente discusse: erano infatti avvenuti, in quegli anni, altri passaggi graduali, dopo gli Inventari del 1662 e del 1690, e il patrimonio di quadri e di mobili non era stato ceduto in blocco né agli Ospedali né ai Missionari. In questo senso è semplicistico affermare che negli anni della rivoluzione francese la quadreria della Villa fosse stata ceduta alla Villa dei San Martino d'Agliè in val Salice, poi Villa Becker.

Oltre la misura utopica delle incisioni del *Theatrum Sabaudiae* del 1682, anche il Settecento ci consegna una sua immagine delle Ville singolare. Un acquarello, pervenuto dal 1985 nella collezione dell'Istituto Bancario San Paolo di Torino, presenta entro l'ottica esatta meditata allora dal Bagetti (1764-1831) la Veduta della Villa dei Turinetti di Priero, una famiglia di banchieri legata a Cristina di Francia: Giorgio, addetto alle Finanze, era stato esecutore testamentario, ed aveva usufruito del terreno offerto dalla duchessa in piazza San Carlo per il palazzo che passerà nel 1949 all'Istituto Bancario San Paolo di Torino. Un primo apprezzamento per le novità del Bagetti vedutista era venuto fin dal 1787, 11 agosto, dallo stesso *Diario di Carlo Felice di Savoia*, che anno-

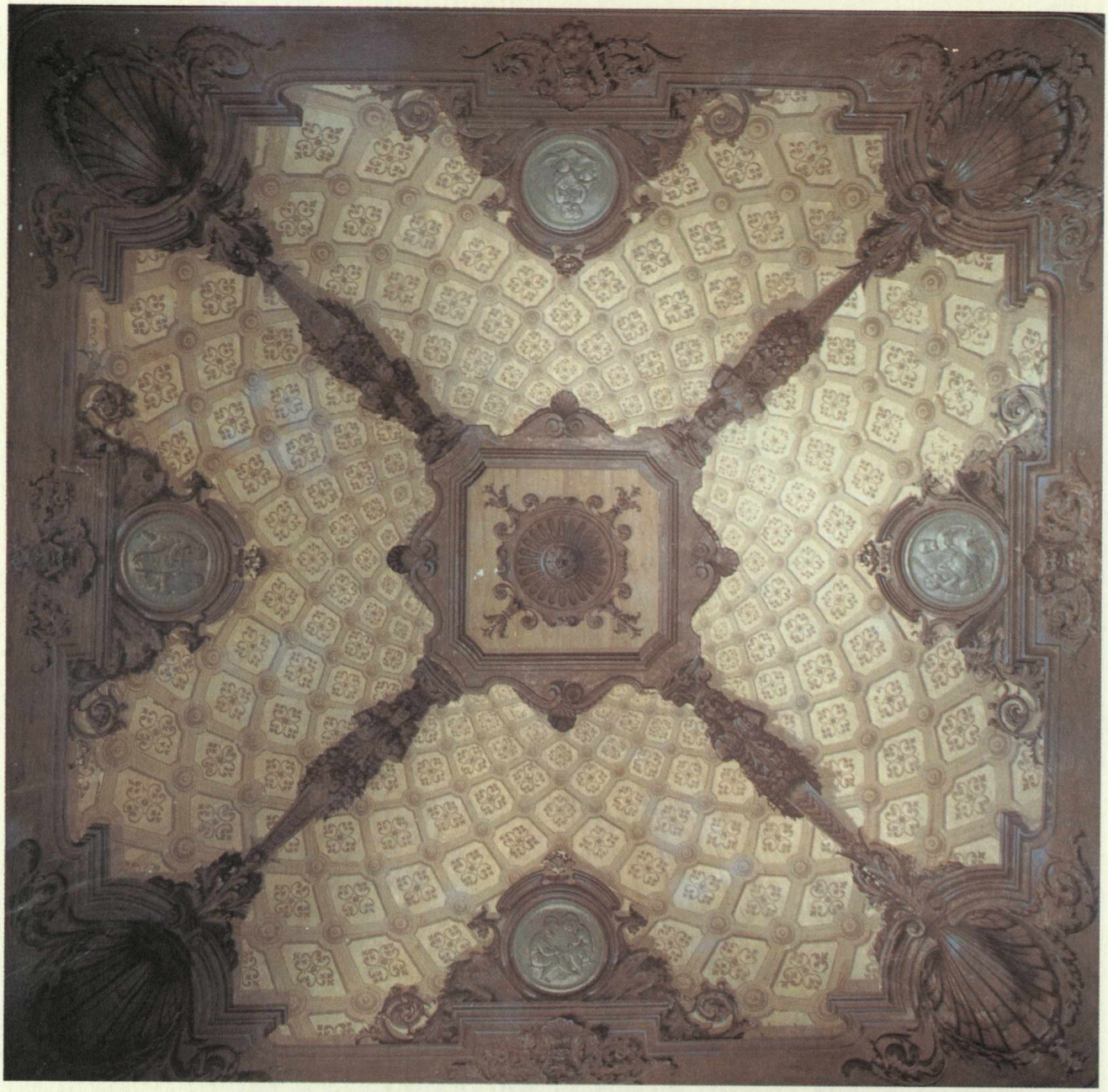


216. Pittore attivo 1870 ca., Le iniziali di Giovanni Nigra banchiere, Villa di Madama Reale.

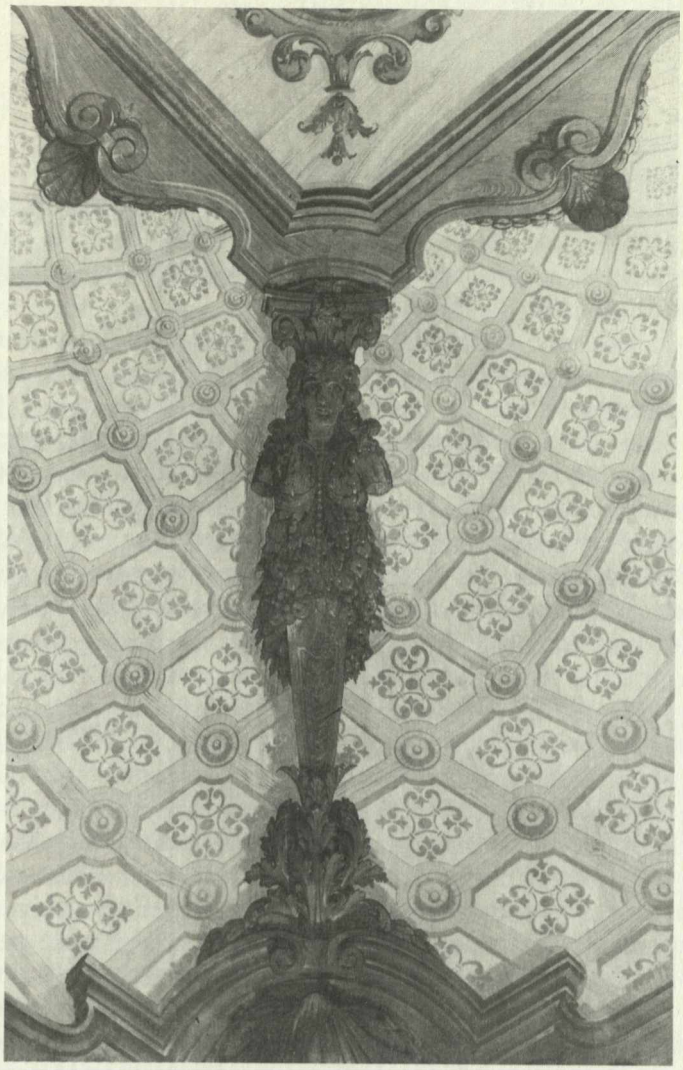
tava l'incontro con il diciottenne «Baget, avec des desseins de la Preia et un du casin du Marquis de Barol». Era l'inizio di una serie di riprese al massimo rigorose nella loro sicura naturalezza, che riusciranno a creare un vero e proprio «genere» nel disegno e nella pittura di paesaggio.

Si era affermata in quei decenni una architettura affidata agli architetti di estrazione aristocratica, che faceva capo a Benedetto Alfieri e procedeva con il Baroni di Tavigliano, con Ignazio Renato Camillo Birago di Borgaro, con Filippo Giovanni Battista Nicolis di Robilant, con Paolo Antonio Masazza di Valdandona, con Francesco Valeriano Dellala di Beinasco; in parallelo si profilava un tipo di disegno per la Veduta con Villa, ad uso dei viaggiatori, dei collezionisti, dei nobili proprietari, che esibivano il «luogo ameno» come uno status symbol di antiche radici, allora semplificato in una misura attuale, autentico risultato polaroid illuminista.

E in quegli itinerari zigzaganti per la collina, Bagetti si era ritagliato un suo spazio e un suo orizzonte ben riconoscibile; lo afferma nel 1793 la regia patente del 2 agosto, firmata da Vittorio Amedeo III: «Invitati dai vantaggiosi



217-218. Lorenzo Zolla, 1887 ca., Decorazioni per le volte della Villa di Madama Reale.



riscontri che abbiamo della singolare abilità e perizia nel disegno, della quale è fornito l'architetto e disegnatore Giuseppe Bagetti, ci siamo disposti a manifestargliene il nostro gradimento, con destinarlo nostro disegnatore di vedute e paesi..., riservandoci di fissargli il conveniente onorario per i lavori che gli verranno ordinati per nostro servizio...». Un'altra disposizione del 29 agosto 1793 fissa anche l'onorario, che consisteva in una «paga giornaliera di lire sei». Con il successo ottenuto presso Napoleone, il Bagetti tocca un riconoscimento europeo, e lo attesta la medaglia d'oro conquistata al Salone del 1812 a Parigi, seguita dalla Legion d'onore; ma già a Torino, dal 1790, aveva fondato, con la sua topografia e con le sue conoscenze di ingegnere civile, un paesaggio esatto della campagna piemontese, nella luce trasparente che riusciva a visualizzare la moderna percezione e il taglio acuto, cresciuto fra le tensioni europee,

emerse negli anni napoleonici. Le ville sono ritratte come un manifesto del «vivere civile», con il portico classico e la galleria, il belvedere, accanto anche la cascina e il rustico annesso, senza stacchi: tutto ordinato e tutto utile, l'allea e il giardino, il frutteto e il parco.

Si cercava di rimuovere la memoria altisonante del Barocco, per ritrovare modelli classici puri e scarnificati, ridotti all'osso, con pochi frontoni e nessuna trabeazione, un taglio per alto delle finestre, caro all'ultimo Settecento. Bagetti rileva queste forme abitabili con un risalto netto di luci e ombre, che non avrebbero scalfito la chiarezza robusta del suo acquarello. Anzi i toni del verde-malva e dei verdi-cipresso si alternano ai gialli-orzo e agli azzurri-pervinca con assoluta precisione, per cogliere un nuovo tipo di pittoresco discreto e nitido, un angolo di «sublime civile», visto come verità disincantata e moderna.

La rivoluzione francese e il nuovo assetto politico toccano da vicino la Villa: vi sale Napoleone, nell'aprile 1805, a cavallo, di ritorno da Stupinigi, Palais Impérial. Considerata come un convento, la Villa di Cristina è di nuovo assegnata alle suore di Carità e ai missionari infermi. E si spiegano, con questo itinerario legato alla pubblica assistenza, le dispersioni dell'arredo. Ultima tappa dei Missionari, dopo un soggiorno del principe Camillo Borghese e di Paolina Bonaparte, dal 1809 al 1814, per i militari convalescenti delle guerre napoleoniche. Il soggiorno di Paolina Bonaparte segna una parentesi di feste, soprattutto di cavalcate: la Villa è scelta per il Salone, ma anche per il parco, e ormai le scuderie risultavano insufficienti, e si richiedono altri spazi: sarà confiscata la Villa prospiciente, poi Lovera di Maria, per sistemare nuove attrezzature.

Al primo decennio del XIX secolo risalgono le demolizioni delle ali laterali, ed è a questo punto che si misura il passaggio radicale dalle tavole incise per il *Theatrum Sabaudiae*, con aggiunte utopiche, oltre a quelle in realtà costruite dal Costaguta, fino alla situazione attuale, con la Villa ridotta al corpo centrale. Sarà venduta da Vittorio Emanuele I (maggio 1814) alla signora Paolina Morelli Rosso, per lire 82.000. Inizia così un ultimo iter che porta la Villa per eredità alla famiglia dell'avvocato Prever, e infine al banchiere Giovanni Nigra, di cui restano le iniziali nitide, affrescate al centro volta, in una sala.

Dal 1840-70 la Villa è curata e attrezzata, e lo dimostrano ancora oggi i soffitti dipinti; è al centro di visite illustri, il Cavour ma anche Carlo Alberto e la regina Maria Teresa, Massimo d'Azeglio e il Gioberti, il Rattazzi, il Nigra che sosteneva i moti risorgimentali come finanziere. Si pensa al nuovo arredo e occorre giungere al 1887 per ritrovare, in una volta, ancora una Minerva e guerrieri allegorici, toni dorati alternati agli azzurri, il monocromo in grigio chiarissimo. È una luminosità omaggio al grande invaso dell'architettura del Costaguta: la Villa resisteva nel suo involucro classico, con le grandi finestre siglate all'esterno dai timpani a sequenza assoluta. All'interno la decorazione si infittisce e le volte riprendono modelli suggeriti dall'eclettismo, in omaggio

al Seicento. Le grandi vele, con rosoni a catena, abbinano toni bruni e altri addirittura simil-oro; sono gli anni delle Esposizioni Universali e a Torino la stagione è fertile. Gli imprenditori, attenti al progresso delle nuove tecniche, erano sul punto di inserirsi in un'area aperta: in altra occasione, studiando quei decenni del XIX secolo, trovando posto tra le fila dell'eclettismo per l'architetto Schellino — attivo in provincia, a Dogliani —, abbiamo indicato (per parte mia e di Roberto Gabetti) queste scelte come «architettura dei mestieri intelligenti»[4]. Accanto alle grandi arti, i particolari dei mestieri — per stucchi e decorazioni, compresi gli affreschi — scoprivano radici antiche.

Anche alla Villa di Cristina si trova il tono giusto — abbastanza robusto — per centrare nelle volte rosoni traforati e cornici lamellari, con le iniziali del Nigra. È un assemblaggio sostenuto con sicurezza, con la convinzione di dover rispettare un ambiente importante e renderlo vivibile. Resiste l'infilata delle sale e l'apertura verso il parco: uno dei punti forza dell'architettura richiesta al Costaguta dalla duchessa.

Nel 1860 era stato fondato a Torino il Museo delle Arti applicate all'Industria, sulla traccia del Museo di Cluny, del Victoria and Albert Museum di Londra. Il museo era una sorta di laboratorio, anzi un laboratorio aperto a tanti scambi con le officine e i cantieri. Era un santuario dei mestieri a cui approdavano studiosi eruditi come il D'Andrade e il séguito, impegnati nel restauro dei monumenti e nella ricerca filologica delle tradizioni popolari. E al Museo Civico di Torino arriverà nel 1871 il nucleo della collezione rarissima dei vetri antichi, riunita dal marchese Emanuele d'Azeglio fra Parigi e Londra, dove era passato come ministro nel 1850, ed è il capitolo ricostruito in una ricerca intelligente da Silvana Pettenati.

La discussione per quel collezionismo, che fondava a Torino una branca del Museo, era certamente passata sotto le volte della Villa di San Vito, in una lunga tradizione di arti e di mestieri. È chiaro negli affreschi per i soffitti.

Si era sottolineato, nel XIX secolo, l'interesse per il Barocco, per gli stili scelti in aree lontane e diramate, e si scoprivano le sfumature «della pazienza, dell'abilità, del lusso, delle generazioni passate». L'affresco sceglieva modelli delle tradizioni europee, con incursioni curiose verso la Francia e verso Vienna. Le volte ora ripristinate, documentate come lavoro del pittore Lorenzo Zolla, attivo nell'anno 1887 con suoi aiuti venuti da Venezia, lo indicano con chiarezza. La riscoperta aveva toccato i motivi del neoclassico, draghi e grifoni, grottesche e greche; in ogni caso una assoluta perizia tecnica; la stessa che si ritrova nelle inferriate e nelle sculture del giardino.

Nel 1920 la Villa diviene proprietà dell'ingegner Vittorio Diatto, attivo nel settore dell'industria metallurgica; il Diatto si distingue negli stessi anni come socio benemerito della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, e, oltre ai restauri per il parco, spetta a lui aver commissionato, per la Villa di Cristina, il primo studio storico-monografico, affidato nel 1921 a Riccardo

Adalgisio Marini. La preziosa indagine, corredata di documenti d'archivio direttamente consultati e ampiamente trascritti, appare come contributo dedicato a *La Vigna di Madama Reale sul colle di San Vito presso Torino*, nelle edizioni Fratelli Bocca, librai di S.M. il Re, patrocinato dalla Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, sempre in linea avanzata per ogni ricerca relativa alla storia artistica del patrimonio piemontese.

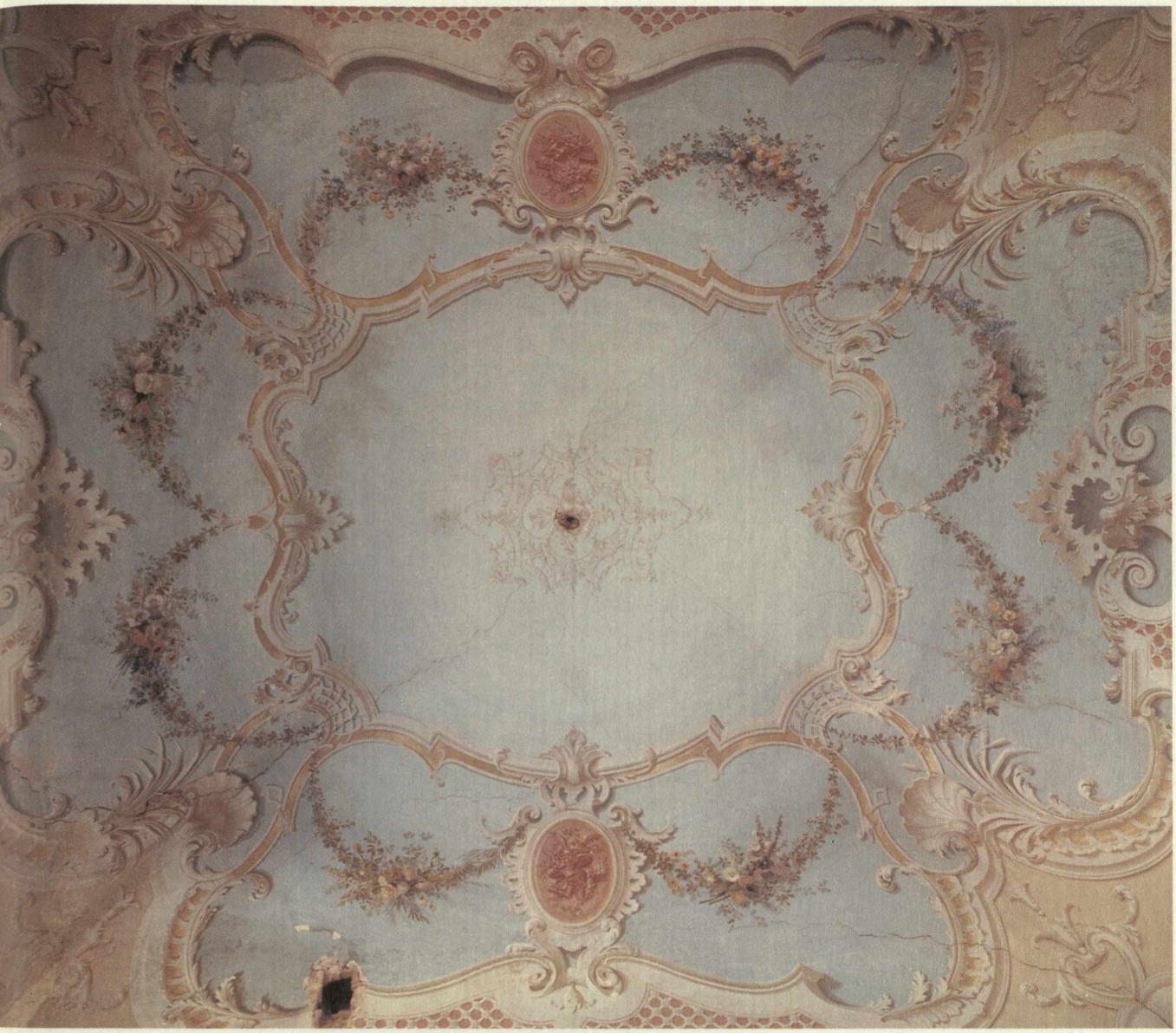
Un ultimo capitolo fortunato distingue dal 1932 la Villa quale residenza di Werner Abegg, collezionista d'eccezione, conoscitore delle arti preziose, in particolare i tessuti e le loro vie di diffusione, dalle aree orientali alle corti europee. E fino al 1976, alla Villa presso San Vito, su invito di Werner e Margaret Abegg, si incontrano gli studiosi aficionados del Barocco europeo, da Viale a Wittkower, ai giovani delle ultime generazioni; quei colloqui hanno segnato una vera e propria fortuna critica, avviando il confronto tra la cultura europea e quella americana. Il pensiero di Abegg era attratto dall'opera d'arte per il «vivere civile», studiata nei manufatti più raffinati, ma anche dall'emergere della volontà d'arte nelle varie aree, e soprattutto quale espressione di «mestieri» autentici: Abegg aiutava in questo senso a scoprire la bellezza delle stoffe egizie e sassanidi, il disegno degli esemplari copti, l'intreccio decorativo dei tessuti medievali — senesi o lucchesi —; i simboli del gotico europeo in avori e smalti, o nelle tavole trecentesche, dove contava il gusto per il valore dei particolari, nei manti delle Madonne e nei fondi oro.

A Torino, nella Villa di Cristina, era maturato intanto il progetto che Werner Abegg concreterà nel Museo e nella Fondazione sorti nel 1967 a Riggisberg (Berna), dedicati ai tessuti e al loro studio comparativo, affiancando nelle sale di esposizione altre opere d'arte — oreficerie, sculture, arazzi, pizzi e ricami — tanto da ricostruire un clima unitario per le varie epoche e per le varie civiltà, indagando modelli e tecniche, con l'aiuto altrettanto prezioso di un laboratorio di restauro d'avanguardia.

Dal 1983, dopo il passaggio definitivo dei signori Abegg a Riggisberg, la Villa è passata al Comune di Torino e all'Istituto Bancario San Paolo; ed è una destinazione che profila una continuità significativa: ancora un centro di studi, un punto di riferimento aperto alla ricerca, con riguardo particolare al Barocco piemontese ed europeo, come appunto Cristina di Francia aveva inteso fissare a Torino, in una dimensione internazionale.

[1] Cfr. U. COLLEGNO DI PROVANA, *Le tre Marolles*, Torino 1913, e la ricerca di A. CAVALLARI MURAT, *Lungo la Stura di Lanzo*, Torino 1972.

[2] Come ha indicato l'indagine critica di G. RICUPERATI, *Dopo Guichenon: la storia di casa Savoia dal Tesauro al Lama*, in *Da Carlo Emanuele I a Vittorio Amedeo II*, atti del Convegno, San Salvatore Monferrato 1987, nella sua *Istoria* per la Compagnia di San Paolo il Tesauro traccia chiaramente il rapporto della confraternita con la casa ducale che delegava alla Compagnia i compiti di assistenza per orfani, carcerati, poveri e malati, e in seguito le avrebbe affidato anche l'amministrazione finanziaria, relativa



219. Lorenzo Zolla, 1887 ca., Decorazioni per volta della Villa di Madama Reale.

al debito pubblico. La città di Torino è dunque presente nella *Istoria della Compagnia*, ed è un passaggio storico importante, nei vari intrecci sociali: molti tra gli iscritti, di estrazione nobiliare, ricoprono cariche comunali, ed emerge una realtà consistente, un nuovo modello che ha suggerito al Garosci una distinzione sottile, per cui la *Istoria della Compagnia* si configura in quegli anni più ancorata ai problemi sociali, rispetto all'opera erudita e celebrativa del Tesauro per la *Istoria di Torino*.

Con la sua *Istoria* per la Compagnia di San Paolo, il Tesauro aveva sancito nel 1657, per parte sua, la pace con il potere e con Cristina, senza annullare la fedeltà al principe Tommaso e alla casa di Savoia-Carignano, come attestano in seguito i *Campeggiamenti del serenissimo principe Tommaso di Savoia*, Torino 1674, e *Origine delle guerre civili in Piemonte*, 1673, che era illustrata con un'antiporta incisa ad acquaforte e bulino, con san Pietro, san Paolo, Lutero e Calvino, in seguito ripetutamente attribuita al Boetto; in realtà l'incisione non è del Boetto — estranea a lui come segno e come iconografia ad oltranza cruenta —, piuttosto si tratta di un probabile disegno del Dauphin, come è stato indicato nella scheda di C. Morra, in accordo con A. Griseri, per il catalogo *Giovenale Boetto* cit., 1966, scheda n. 113.

Per altra bibliografia relativa al problema delle Compagnie religiose e in particolare per quella di San Paolo in Torino, cfr. S. BERTELLI, *Storiografi, eruditi, antiquari e politici*, in *Storia della letteratura italiana*, V, *Il Seicento*, Milano 1967; ID., *Ribelli, libertini e ortodossi nella storiografia barocca*, Firenze 1973; M. ABRATE e G. LOCOROTONDO, *Archivio Storico dell'Istituto Bancario S. Paolo di Torino*, Torino 1973; L. TAMBURINI, *L'oratorio di San Paolo in Torino*, in «Studi Piemontesi», II, 1972; e di recente un'analisi storica importante di A. CANTALUPPI, *Istoria della venerabilissima Compagnia della Fede Catolica, sotto l'invocazione di San Paolo, nell'Augusta Città di Torino, di Emanuele Tesauro. Testi e commento*, in Tesi di laurea, relatore M. Guglielminetti, Università di Torino 1985-86.

[3] Per il Settecento alla Villa di Cristina cfr. D. CARUTTI, *Storia di Vittorio Amedeo II*, Torino 1897, fondamentale per fonti e documenti; per le discussioni critiche moderne: G. QUAZZA, *Le riforme in Piemonte nella prima metà del '700*, Modena 1957; S. J. WOOLF, *Sviluppo economico e struttura sociale in Piemonte da Emanuele Filiberto a Carlo Emanuele III*, in «Nuova Rivista Storica», XLVI, 1962; ID., *Studi sulla nobiltà piemontese nell'epoca dell'assolutismo*, Torino 1963; G. SYMCOX, *Victor Amadeus II. Absolutism in the Savoyard-State 1675-1730*, Londra 1983, edizione italiana con prefazione di Giuseppe Ricuperati, Torino 1985. La Villa non era entrata nella trattazione elitaria, ad opera di C. AUDIBERTI, *Regiae Villae poetice descriptae*, Torino 1711, e certo per ragioni moralistiche, cresciute negli anni dopo Cristina, quando la residenza, con Carlo Emanuele II e poi con Vittorio Amedeo II, era stata utilizzata come Villa riservata e privata; per interrompere questi itinerari marginali, sarà donata ad enti religiosi, addetti all'attività ospedaliera, ed era un provvedimento radicale sollecitato dall'ala rigorista della corte.

È citata, come residenza importante, da L. CIBRARIO, *Storia di Torino*, Torino 1846; da C. F. BARUFFI, *Passeggiate storiche dei dintorni di Torino*, Torino 1861; da G. CASALIS, *Dizionario geografico-storico-statistico-commerciale degli Stati di S.M. il Re di Sardegna*, Torino 1853.

Per altra bibliografia, D. CARUTTI, *Storia della corte di Savoia durante la Rivoluzione e l'Impero francese*, Torino 1892; E. FERRERO, *Le campagne di guerra in Piemonte 1703-1713*, Torino 1907.

Vanno citati, per il seguito dei secoli XVIII-XIX alla Villa di Madama Reale, i contributi di A. PEDRINI, *Ville dei secoli XVII e XVIII in Piemonte*, Torino 1965; M. BERNARDI, *Torino. Storia e arte. Guida della collina e dintorni*, Torino 1975; e ancora, per una conoscenza capillare del «vivere in villa» tipico della società piemontese, E. ROSSI GRIBAUDI, *Ville e Vigne della collina di Torino*, Torino 1975; ID., *La collina di Torino, da San Mauro a Moncalieri*, Torino 1985.

Nel 1855, con attenzione tipica dello storicismo, si provvede a una nuova sistemazione delle spoglie di Cristina nella chiesa di S. Teresa, dove erano state trasferite nel 1802 dalla chiesa di S. Cristina.

[4] A. GRISERI, R. GABETTI, *Architettura dell'eclettismo. Un saggio su Giovanni Schellino*, Torino 1973.

220. L'obelisco nel parco, Villa di Madama Reale.

Referenze fotografiche

FIRENZE, UFFIZI, FOTO ALINARI, alle tavv. nn. 2, 15, 16, 17, 18, 20, 21, 41, 42

MADRID, MUSEO DEL PRADO alla tav. n. 74

MONACO, STAATGEMALDESAMMLUNGEN, alla tav. n. 198

PARIGI, BIBLIOTHEQUE NATIONALE, alle tavv. nn. 3, 11, 22, 31, 32, 44

TORINO, ARCHIVIO FOTOGRAFICO, ARCHIVIO DI STATO, FOTO GIUSTINO RAMPAZZI alla tav. n. 12; FOTO CHOMON alle tavv. nn. 26, 27, 28, 29, 30, 96, 97, 109, 141, 142, 157, 158, 191, 197

TORINO, ARCHIVIO FOTOGRAFICO BIBLIOTECA NAZIONALE, FOTO CHOMON alle tavv. nn. 1, 88, 89, 116, 134, 135, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 194

TORINO, ARCHIVIO FOTOGRAFICO BIBLIOTECA REALE, FOTO CHOMON alle tavv. nn. 13, 24, 36, 40, 43, 53, 55, 58, 59, 60, 61, 62, 66, 69, 70, 71, 73, 75, 76, 90, 92, 94, 108, 133, 136, 137, 138, 182, 183, 190, 192

TORINO, ARCHIVIO FOTOGRAFICO MUSEI CIVICI, FOTO GIUSTINO RAMPAZZI alle tavv. nn. 7, 8, 45, 46, 54, 63, 64, 72, 112, 175, 188

TORINO, ARCHIVIO FOTOGRAFICO SOPRINTENDENZA AI BENI AMBIENTALI ED ARCHITETTONICI, FOTO GIUSTINO RAMPAZZI alle tavv. nn. 10, 25, 57, 65, 67, 68, 202, 203

TORINO, ARCHIVIO FOTOGRAFICO SOPRINTENDENZA AI BENI STORICI ED ARTISTICI, FOTO CHOMON alle tavv. nn. 9, 51, 52; FOTO GIUSTINO RAMPAZZI alle tavv. nn. 49, 50, 174, 177, 178

TORINO, ARCHIVIO FOTOGRAFICO ISTITUTO BANCARIO S. PAOLO DI TORINO, FOTO CHOMON alle tavv. nn. 48, 91, 122, 123, 196, 214, 215, 216, 217, 218, 219

TORINO, ARCHIVIO FOTOGRAFICO CASSA DI RISPARMIO DI TORINO, FOTO RICCARDO GONNELLA alla tav. n. 176

TORINO, GIORGIO AVIGDOR, alle tavv. nn. 81, 82, 83, 84, 87, 111, 113

TORINO, PINO DELL'AQUILA, per il Palazzo Taffini d'Acceglio ora sede della Cassa di Risparmio di Savigliano, alle tavv. nn. 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 200

TORINO, AUGUSTO PEDRINI, alle tavv. nn. 47, 77, 86, 93, 95

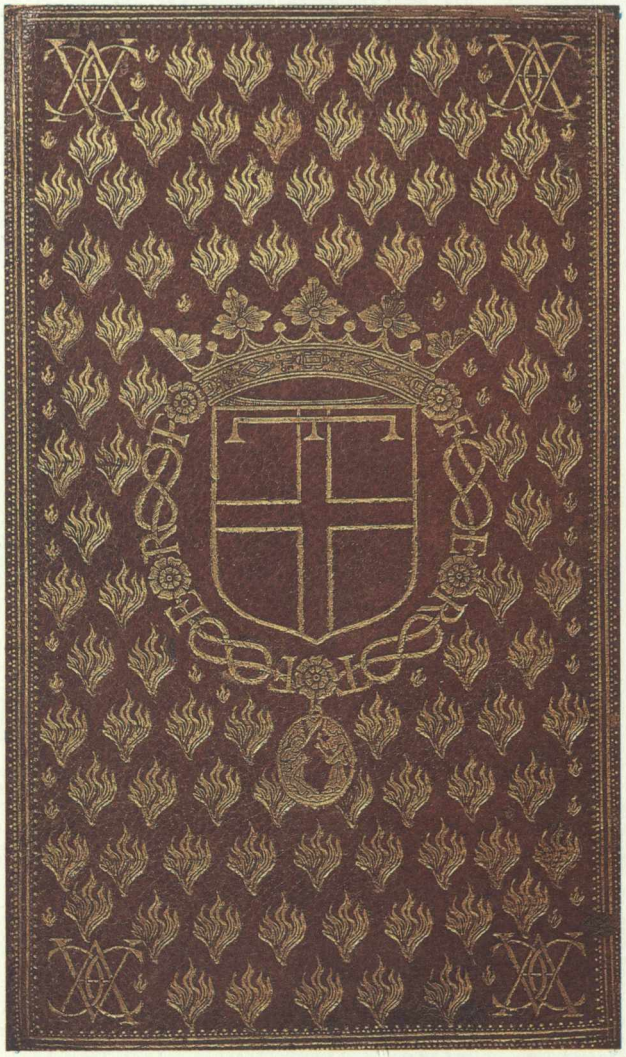
TORINO, SERGIO TIRA, alle tavv. nn. 78, 79, 80, 85, 98, 99, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 114, 115, 132, 201, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 220

TORINO, ARCHIVI PRIVATI, FOTO GIUSTINO RAMPAZZI alle tavv. nn. 19, 33, 34, 35, 38, 39, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 140, 180, 184, 185, 187, 189, 193, 195, 204, 205

ALTRI ARCHIVI PRIVATI, CON PROPRIE REFERENZE FOTOGRAFICHE alle tavv. nn. 4, 14, 19, 23, 56, 107, 139,179, 181, 199, 200.

Indice

Presentazione ..... *p.* 5
Il Diamante. La Villa di Cristina di Francia 7

1. Il Giglio di Francia 15
2. Diamanti e perle. Inventario delle Gioie, 1633-64 35
3. Un ritratto e un ducato per la prima Madama Reale 53
4. La spesa di Bocca, le Tavole, la Casa di Cristina 87
5. L'iniziale nascosta. Cristina come Flora 113
6. Le Delitie della Vigna 137
7. L'architetto-teologo e il progetto di Cristina di Francia 153
8. I Fiori cifrati 173
9. I motti moltiplicati 183
10. La Guida di un viaggiatore alla Vigna, 1669 207
11. Palestra de Victorias 233
12. Balletti e ironia 267
13. Erodiade e il teatro sacro 293
14. La famiglia. L'ultima devozione 307
15. Altri orientamenti alla Villa 335

Finito di stampare
nel mese di novembre 1988
per i tipi de l'Artistica Savigliano